GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

VINGTIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME DIX-HUITIÈME



Bibliothek
des Kunstgewerbe-Museums
der Stadt Köln, Hansaring Nr. 82 a
34, 242
als Dublette
ausgeschieden



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1878

HERVY. DEL.

EXPOSITION UNIVERSELLE

L'EXPOSITION HISTORIQUE DE L'ART ANCIEN

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL.



MALGRÉ des lacunes inévitables, l'exposition rétrospective de 1878 présente un bel ensemble. Plusieurs séries y ont pris un développement qu'on n'avait jamais vu jusqu'ici. Les salons des Alsaciens-Lorrains en 1874 et les galeries de l'Histoire du travail en 1867, même en réunissant leur contenu, étaient loin d'offrir un aussi grand nombre d'objets que l'exposition actuelle.

M. de Longpérier, M. Schlumberger et les membres des commissions d'admission et d'installation, en s'essuyant le front après le labeur de ces quelques mois, peuvent regarder leur œuvre, certes sans en rougir.

La science prodigieusement variée, le sens si sûr de M. de Longpérier, sa prudence et celle des commissions nous auront valu la réunion de ce beau musée artistique et historique. Le plan du directeur de la partie rétrospective qui était de montrer au public l'histoire du travail artistique, siècle par siècle, dans toute la variété de ses productions, les plus humbles aussi bien que les plus magnifiques, faisait un devoir aux commissions d'accueillir nombre de pièces qui, sans grand mérite décoratif, n'en sont pas moins

de très-intéressants spécimens des fabrications aux diverses époques.

Beaucoup de pièces qu'on revoit avec plaisir avaient déjà paru aux Alsaciens-Lorrains et à l'exposition de 1867, mais nombre d'autres n'avaient point figuré à des expositions antérieures.

Les grandes et célèbres collections sont connues, et elles s'augmentent toujours. Cependant le monde des collectionneurs se renouvelle plus vite que le fond des collections. Les ventes, les dispersions font passer des mains d'un amateur à celles d'un autre tel objet fameux qu'on retrouve aujourd'hui sous l'étiquette d'un nouveau propriétaire.

Le plan parfaitement logique d'un classement par séries chronologiques n'a pu être suivi autant qu'on l'eût désiré. Les possesseurs de grandes collections ont leurs exigences très-compréhensibles. Ils veulent faire valoir en un seul et glorieux ensemble la diversité et la beauté de leurs collections. MM. Sellière et quelques autres personnes ont néanmoins consenti à diviser leurs richesses.

Personne n'ignore que de grandes hésitations ont accompagné et ralenti l'organisation de l'exposition rétrospective. Beaucoup d'amateurs n'ont pas cru qu'elle eût lieu, et n'ont point voulu risquer d'y figurer. Des craintes politiques en ont retenu d'autres. Bien des demandes sont parvenues, non pas au dernier moment, mais après le dernier moment. A celles-là, on le comprend, il n'a pu être donné satisfaction.

Les nations étrangères, sauf la Belgique et l'Espagne, ne nous ont rien envoyé, et ces deux pays, comme nos grands collectionneurs, n'ont point accédé au système divisionnaire et chronologique. Force a été d'ailleurs d'installer leurs envois dans l'aile gauche du Trocadéro consacrée primitivement aux peuples de l'Asie, de l'Afrique, de l'Océanie et de l'Amérique avant la découverte.

Notre exposition de 1878 diffère sensiblement de celle de 1867.

Il y a onze ans, chaque nation devait organiser son musée particulier, et c'est ce qu'elles avaient fait presque toutes. La France et ses collectionneurs n'occupaient qu'un espace relativement restreint.

En 1878, l'exposition tout entière, nous ne parlons que de l'aile droite du Trocadéro, est due aux collectionneurs français, et elle n'en est que plus belle, hâtons-nous de l'ajouter.

La marche de l'organisation matérielle a été conçue très-simplement.

Un avis publié officiellement a d'abord fait connaître que la direction tenait à la disposition des collectionneurs, des feuilles de demandes où ils inscriraient la désignation des pièces qu'ils comptaient proposer à l'examen des commissions, dont les membres sont allés ensuite chez les possesseurs des objets indiqués pour en vérifier la valeur et pour choisir

les plus intéressants. Quant aux personnes qui ne possèdent qu'un très-petit nombre de pièces, elles venaient au ministère les soumettre à l'appréciation de qui de droit.

On a repris le modèle des vitrines de 1867, réparties en trois types de deux grandeurs chacun. Des vitrines murales qui, par exemple, ont $2^m,60$ de haut sur 5 mètres ou $2^m,50$ de longueur, des vitrines-tables et des vitrines-étagères vitrées de tous côtés pour qu'on puisse tourner et examiner tout autour, ont suffi aux besoins de disposition et d'étalage.

La courbure des ailes du Trocadéro a gêné passablement l'installation des salles, et dans certains endroits où la courbe se prononce, il a fallu se résigner à perdre de la place.

Le système adopté a été de diviser l'unique galerie tournante par des cloisons égales en hauteur aux vitrines qu'on y appuie. Ces cloisons forment des salles plus ou moins grandes, mais n'arrêtent pas les yeux du spectateur qui pourra suivre la perspective des travées.

Le jour vient d'en haut, et un velum un peu étroit le laisse tomber trop vif et trop cru sur les vitrines, où un pavé trop blanc le réverbère aussi avec trop de force.

La question des tapis ne dépendait point de M. de Longpérier, et de cet excès de lumière on ne peut l'accuser pas plus que du jour faux jeté par les vitraux des pavillons qui coupent ou terminent les ailes du Trocadéro.

La disposition générale nous semble bonne. Les fonds de muraille sont d'un rouge pâli, et ceux des vitrines sont d'un rouge foncé; ces tons font ressortir les colorations. La hauteur des vitrines a été calculée de manière qu'on pût les surmonter de tapisseries et que celles-ci s'arrêtassent à la base des travées de fonte qui supportent la toiture. De grandes pièces s'élèvent au milieu de chaque salle, et en dominent l'ensemble : ici un panneau d'émaux, un chevalier en armure, là une statue de bronze, un groupe en marbre qui font des sommets successifs; les vitrines centrales restent transparentes afin de laisser passer la vue jusqu'à ces grandes pièces dominantes comme des trophées ou des monuments. Entre les vitrines murales on a placé des meubles, des bustes. Une gamme de notes vives et de notes neutres entremêlées a été assez savamment répartie pour que nulle part, autant que possible, il n'y ait d'éclat criard ou de masse sombre qui fasse trou.

Les membres des commissions ne sont pas venus à bout de leur tâche sans quelque peine, on le conçoit. Chaque section centralisait tous les objets d'un même groupe, la céramique, l'ameublement, etc. qu'il fallait ensuite diviser et disperser par époques dans les diverses salles chrono-

logiques. Le partage de la place, son estimation, le temps qui pressait, attendu que la construction n'était pas achevée, compliquèrent souvent le travail.

Beaucoup de dévouement et de zèle vinrent à bout du résultat, et nous pouvons citer parmi ceux des membres des commissions qui ont prêté le concours le plus actif et le plus direct à l'installation : MM. de Saulcy et Barthélemy pour les médailles, MM. de Longpérier, Grimoard, de Ruble et Robert de Lasteyrie pour les livres et manuscrits, MM. le colonel Leclerc et le comte d'Armaillé pour les armes, M. Davillier pour les meubles, MM. Mayer et de Montesson pour les tapisseries, M. Dreyfus pour les sculptures, MM. Chouquet, Nuitter et Strauss pour les instruments de musique, M. Gasnault pour la céramique.

En décrivant les salles de l'exposition nous aurons à signaler d'autres noms encore. Bien entendu, la haute et savante direction de M. de Longpérier coordonnait et guidait tous les efforts.

Ayant indiqué brièvement le sens et l'organisation de l'exposition, nous n'avons plus qu'à en traverser rapidement les salles pour indiquer les richesses qu'elles contiennent, laissant aux savants chargés des comptes rendus spéciaux de la *Gazette* le soin de préciser, d'étudier le caractère des objets et de les *hiérarchiser*.

On entre à l'exposition historique de l'art ancien par le pavillon terminal de l'aile droite du Trocadéro.

Le vestibule du rez-de-chaussée contient quelques sculptures gallo-romaines, puis de belles tapisseries qui garnissent aussi l'escalier, et parmi lesquelles celle du XIV^e^ siècle à M. Escosura, celles du XV^e^ siècle, de M. Lévy et de la mairie de Boussac, celle de M. Beraud où figure Diane de Poitiers, celles de M. Bellenot qui sont armoriées, et celle des Gobelins, à basse lisse, signée Mosen, à M. Lévy, sont très-remarquables.

La salle n° 1, dans le pavillon d'entrée ouvre la marche chronologique avec les objets préhistoriques, les antiquités lacustres, celtiques et gallo-romaines. La pierre noire et le bronze à patine verte mêlée de rouille donnent la note dominante que relèvent des bijoux d'or.

Cette série a été organisée par M. Alexandre Bertrand, qui a si remarquablement installé le musée de Saint-Germain dont il est le directeur, et par M. Hamy, le savant aide-naturaliste du Muséum.

Entre autres collections préhistoriques, celles de M. de Vibraye et de M. Piette sont particulièrement intéressantes par les spécimens de dessins d'animaux qu'elles offrent au spectateur. Les silex de Saint-Acheul de M. d'Acy sont aussi depuis longtemps célèbres.

Les animaux en bronze du musée de Bordeaux, les statuettes du

musée d'Évreux, les ex-voto de Vichy de M. le Faure, le tombeau avec les débris de char de M. Fourdrignier, les restes d'un autre char et les verreries appartenant à M. Morel, dont les fouilles dans la Marne ont fait du bruit, le beau caducée de M. Costa de Beauregard, la magnifique anse de vase représentant la Gaule à M. Fillon, les colliers d'or et les bronzes exposés par le musée hongrois, les plats et figurines de M. Habert constituent le principal intérêt de cette salle.

La salle suivante renferme les antiquités grecques et romaines et quelques autres. Les objets de bronze si curieux et en partie si nouveaux provenant des fouilles exécutées à Dodone par M. Carapanos exciteront un vif intérêt : ils consistent en inscriptions votives, repoussés, statuettes, ornement d'un char, figurines primitives, etc.

M. Schlumberger a là de petites plaques assyriennes en bronze repoussé, attribuées au IXe siècle avant Jésus-Christ et qui ornaient probablement un char ou un trône; ce sont des objets également fort nouveaux ou fort peu connus.

La collection de M. Rayet, très-variée, où se remarquent, pour ne citer qu'en passant, de charmantes statuettes de Tanagra, une tête en marbre de beau style primitif, des coquilles contenant des couleurs de peintre, se distingue par son choix très-savant et très-ordonné.

Le casque et les jambards du musée de Saint-Germain qu'on peut voir reproduits dans la statue du Gladiateur de M. Gérôme, la tête de Victoire venant du Parthénon et exposée par M. de Laborde, une tête en terre cuite appartenant à M. Piot, des bustes en bronze envoyés par M. Dutuit, sa série de rhytons, sa grande ciste gravée; la collection de glyptique de M. Montigny, les contorniates de M. Robert, les médailles romaines de M. Lemaître, les médailles de M. Hoffmann, les belles séries grecques et romaines de M. Ponton d'Amécourt, les vases à figures noires ou à figures rouges de M. Paravey, les statuettes de Tanagra et leurs analogues envoyées par MM. Lécuyer, Hartmann, Dreyfus, Bellon, etc., achèvent de composer un ensemble tout à fait important.

Une seule collection, celle de M. Gréau, qui est bien connue, occupe la troisième salle. Elle est très-nombreuse et très-variée; vase à reliefs et appliques de l'Apulie, statuettes de Tanagra, quelques peintures, bas-reliefs assyriens, verreries, antiquités de Tarse, bronzes, figurines dorées de l'Asie Mineure. Nous y relevons une tête de satyre que nous attribuerions plus volontiers cependant à la Renaissance qu'à l'Antiquité.

La série antique est donc fort belle, abondante en bronzes, très-abondante en statuettes de Tanagra qui en sont le triomphe et dont on pourra

faire là un examen approfondi, pauvre en marbres, un peu dépourvue de vases à figures noires. L'ensemble de ses vitrines et son aspect décoratif restent un peu grêles; les amateurs d'antiques ont rarement l'occasion de trouver de grandes pièces; le fragment, le débris, jouent forcément un rôle considérable dans cette catégorie; enfin les jolies statuettes de Tanagra ne meublent pas aisément des vitrines larges de 5 mètres ou même de la moitié. Les salles ont été organisées par MM. A. Bertrand, de Witte et Feuardent.

La salle du moyen âge qui vient ensuite a été *l'œuvre* de M. Courajod, néanmoins ce groupe demeure un peu restreint, et il faut aller en chercher le complément dans la collection Basilewski qui remplit la salle voisine, et plus loin encore, dans les vitrines de M. Maillet du Boulay et de M. Stein.

Des tissus aux nuances effacées ou amorties, des cuivres, des orfévreries un peu noircies, des émaux sombres avec quelques reflets, des enluminures et des miniatures de manuscrits, des sculptures peintes, quelques meubles, le tout chargé par le temps d'une teinte un peu foncée, d'une espèce d'ombre, des ivoires jaunis, des bronzes patinés et rouillés, donnent à la salle moyen âge une note d'époque assez tranchée et concentrée.

Les vêtements ecclésiastiques de MM. Châtel et Fulgence, les serrureries de M. Delaherche, cet infatigable chercheur, les meubles du baron Sellière, ses ivoires et ceux de MM. Castellani et Stein, le chef de saint de M^me^ Boisse, les séries de fibules, boucles, moules, plaques, de M. Gay, le casque du musée de Grenoble, le vieux christ morvandiot et les sculptures italiennes de M. Courajod, les reliures métalliques de M. Didot, les manuscrits et peintures de M. Sellière, les précieux bijoux mérovingiens de M^lle^ Fillon, les importantes médailles mérovingiennes aussi de M. Ponton d'Amécourt, des pièces fort curieuses de la céramique mérovingienne, puis encore, des terres vernissées du XII^e^ au XV^e^ siècle provenant de fouilles faites à Paris, ou recueillies dans le Beauvaisis, des carreaux de revêtement à figures en relief venant également de Beauvais, et des carrelages normands ou champenois : voilà ce qui constitue le principal fonds de ce groupe fort intéressant où nous ne pouvons indiquer les noms de tous les principaux exposants.

La collection Basileswki illumine d'une sorte d'éclat ambré la salle suivante où le moyen âge se continue et la Renaissance commence. Les tons mêlés des Palissy dont les jaunes clairs et les jaspures se résolvent en une sorte de gris chaud, les émaux du moyen âge aux colorations riches mais foncées, les tons énergiques, bleus, verts et jaunes,

des plats italiens, les ivoires, les bronzes, les armes équilibrent bien leurs colorations différentes.

Le fameux vase de l'Alhambra estimé un prix fou, le plat au portrait de Charles-Quint attribué à Orazio Fontana d'Urbino, acheté tout récemment 20,000 francs à la vente Castellani, figurent parmi les pièces triomphales de cette magnifique collection si riche en orfévreries d'église, en émaux des premières époques qu'elle seule ici nous offre si nombreux et si importants, en terres de Palissy, en tout ordre d'objets pourrait-on dire, enfin haute collection archéologique et historique qui continue la tradition des Debruge Duménil et des Du Sommerard.

C'est à M. Basilewski lui-même que l'on doit l'organisation de cette salle.

La sixième salle a été sacrifiée au bureau du secrétariat; il faut y mentionner néanmoins un Luca della Robbia de M. Dutuit, la collection de médailles françaises de M. Penchaud, une des plus belles que l'on connaisse, et de beaux bustes en bronze de M. Goldschmidt.

Dans ces premières salles, les murs sont ornés de tapisseries des Flandres exécutées au commencement du XVI^e^ siècle pour la cathédrale de Tolède et appartenant à MM. Erlanger, Léclanché, Gavet, Richard. Elles représentent la vie du Christ.

Les XV^e^ et XVI^e^ siècles occupent les salles numéros 7 et 8. Ici les marbres deviennent plus nombreux avec leur blancheur dorée ou bistrée, les verreries apportent leurs transparences vaporeuses, les montres pétillantes d'étincelles font leur apparition. Enfin la grande époque de l'art chrétien et les œuvres superbes s'épanouissent sous nos yeux.

Dans la salle 7 nous citerons les coffrets si divers de M. Castellani, une des nouveautés de l'exposition, la vitrine de M. Piot avec la Vierge de Luca della Robbia, les anges florentins et le buste de Michel-Ange dont M. Maurice Cottier aura plus loin une variante.

M. Dreyfus rivalise avec M. Piot par ses deux portraits peints de Piero della Francesca, son bas-relief en bronze de Riccio, ses bustes, ses médaillons de la Renaissance.

Les paix exposées par M. Castellani, les vases hispano-arabes, les bijoux, les verres émaillés de M. Davillier, les armes et la merveilleuse clef de M. Adolphe de Rothschild, des émaux du musée de Lyon, de MM. André, Ephrussi, de M^lle^ Grandjean et de M^lle^ Fillon, le superbe marteau de porte de M. Antiq, la tête de bronze de M. Armand, l'adorable buste en marbre envoyé par M. Goldschmidt, la lampe de mosquée, les verres émaillés de M. Gavet, son Lucca della Robbia, ses montres de la première époque, ses plats italiens, ceux de MM. Georges Berger et Antiq,

le buste par Donatello, à M. Goupil, le plat d'Hercule et Antée du maestro Giorgio de Gubbio, acquis à la récente vente Castellani pour 15,000 francs par M. Gay, les orfévreries ecclésiastiques de M. Adolphe de Rothschild et ses deux bronzes, tant d'autres choses encore forment une masse de richesses surprenante.

Au centre de la salle numéro 8 trônent les émaux de Chartres représentant les douze apôtres qui ornèrent jadis le château d'Anet. Une des figures porte la date de 1547 et deux autres portent le monogramme de Léonard Limosin.

Les superbes verreries émaillées de M. Stein, sa nef en orfévrerie, ses plats italiens, les verres français de M. Charvet, les verres italiens de MM. Gasnault et Salin, les plats italiens des barons Sellière et Alphonse de Rothschild, de M. Fau, une magnifique réunion de faïences de Palissy et de celles qui ont précédé, entouré ou suivi les siennes, exposées par MM. Gavet, Fillon, Gasnault, de Longpérier, Vincenot, Dupont, Vatel, Robert, M^lle^ Grandjean, etc., les faïences d'Oiron et les Palissy de MM. Alphonse et Gustave de Rothschild, les splendides émaux de MM. Sellière, Beurdeley, Gustave de Rothschild, Stein, Barre et du musée de Lyon; les bustes ou pièces en bronze de MM. Davillier, Sellière, Manheim, les plats siculo-arabes de MM. Dutuit et Sellière, les manuscrits à peintures, les éditions gothiques de la ville de Rouen, de MM. Fillon, Dugast-Matifeux et Sellière, les livres à figures du duc de Rivoli, les livres sur la Réforme de M. Gaiffe, les médaillons français de MM. Fillon et Dutuit, les jetons dauphinois de M. Roman, les deux ravissantes horloges de M. Sellière, la *Pucelle équestre* bien connue de M. Odiot et son *Saint François* d'Alonzo Cano, la poupée costumée de M. Goupil, l'étonnante *Chanteuse florentine* de M. Ed. André : telles sont les splendeurs ou les curiosités de cette salle.

De magnifiques tapisseries du XV^e^ siècle, tissées d'or et d'argent, œuvres de la plus grande rareté, appartenant à MM. Erlanger, Goupil, Gavet, Manheim et Fau; des tapisseries du XVI^e^ siècle à fond d'argent d'après des cartons de Raphaël, appartenant à M. Ch. Ephrussi, et d'autres de la même époque, relatives à la maison de Savoie, appartenant à M. Lebreton, garnissent ces salles 7 et 8 où la Renaissance fait résonner sa puissante note artistique et jette des éblouissements.

On entre ensuite dans la salle métallique de M. Spitzer, dont le rayonnement gris apporte un heureux contraste avec les notes bariolées des précédentes. Là sont des armures complètes, des horlogeries et des instruments de physique merveilleusement ciselés ou gravés, de superbes damasquinures, de splendides bas-reliefs en marbre exécutés selon

le sentiment que la Renaissance avait de l'Antiquité, des arquebuses à crosse incrustée d'ivoire, des rondaches peintes, une panoplie spéciale de pistolets, poitrinals, etc. M. Spitzer lui aussi a dirigé l'installation de sa collection si célèbre.

La dixième salle reprend la suite du XVI^e^ siècle que les séries de M. Spitzer n'ont d'ailleurs pas interrompue. La collection de curiosités judaïques, esquissée par M. Strauss aux Alsaciens-Lorrains, se complète et se développe ici; elle n'est pas elle-même une des moindres curiosités de l'exposition.

Le couvercle en bois richement sculpté des fonts baptismaux de Saint-Romain, de Rouen, orne le centre de la salle. De remarquables peintures flamandes, puis des statuettes, des meubles, des armes appartenant à M. Maillet du Boulay, les serrures de M. Locquet, sans doute prédestiné : voilà ce qu'on aperçoit et remarque encore dans cette salle.

Les murailles de la salle 9 sont tendues de tapisseries flamandes exécutées d'après des compositions de Jules Romain, et dans la salle 10, on doit noter le *Passage de la mer Rouge,* tapisserie du XVI^e^ siècle à M. de Salverte, et diverses autres de la même époque, à M. Maillet du Boulay.

Les œuvres de l'art polonais, tout un musée envoyé par le prince Czartorisky et quelques-uns de ses compatriotes, emplissent la onzième salle où d'immenses orfévreries jettent un éclat aigu à côté des tissus aux teintes adoucies, de harnachements et d'armes, de ceintures, d'éditions gothiques, de miniatures, de portraits peints, de bijoux, d'ivoires, d'un grand pot d'étain, de céramiques de Varsovie. L'art polonais paraît empreint d'une certaine influence allemande, et il aime assez souvent les gros décors riches et chargés. Le prince Czartorisky a disposé cet ensemble avec beaucoup d'habileté et de savoir. On distinguera aussi une tapisserie dans le goût de Smyrne, sur les parois de ce salon.

La salle n° 12 contient de jolies épées, très-choisies, réunies par M. Henry, un coffret de cristal très-important du XVI^e^ siècle, envoyé par M. Feuardent, des bustes espagnols appartenant à M. Baur et une tapisserie à sujet de chasse du XVI^e^ siècle, à M. Lowengard.

La treizième salle est consacrée aux armes de M. Riggs; on y voit entre autres de très-anciens harnais de guerre du XIV^e^ siècle, une suite très-variée et très-intéressante de casques, une série fort curieuse d'éperons, d'étriers et nombre de pièces magnifiques. Un goût et une science tout personnels ont présidé à cette belle collection.

Dans la salle n° 14 s'épanouissent un reste du XVI^e^ siècle, le XVII^e^ et une partie du XVIII^e^. Nous sommes dans le monde des boîtes, bonbon-

nières, petits bijoux, montres, eventails, petites orfévreries contournées, tendres miniatures, reliures délicates, un monde où ruissellent les détails fins, gracieux, féminins.

Des groupes de marbre surmontent l'ensemble. Les plats italiens disparaissent. La faïence française arrive et s'étale : le Rouen au fond bleuâtre brodé de lambrequins, de festons, de rayons; le Nevers bleu foncé au semis léger de fleurs ou taché de jaspures; le Moustiers aux décors fins, *flous* et fantaisistes. La porcelaine se montre enfin, elle qu'on n'avait encore vue que sous l'aspect de cette pâte un peu indécise qu'on a appelée la porcelaine de Médicis, et dont MM. Davillier et Millet ont exposé de rares et curieux spécimens.

Un anachronisme a égaré ici la bibliothèque de M. Didot, de sorte que ses graves manuscrits à enluminures, ses livres à peintures des siècles antérieurs, sont un peu surpris d'ouvrir leurs pages en face des miniatures de Lavreince, Hall, Boilly, Isabey, Augustin, etc., dont M. Vincent a composé une charmante vitrine.

Les boîtes, couvertures peintes, flacons, avec la série de petites têtes masquées de M. Josse, les boîtes de M. Delahante, les reliures de M. Labitte et de M. Rouquette, les livres de la ville de Paris, les imprimés gothiques de Troyes, les tabatières, boîtes, râpes à tabac, de M. Maze, les curieux bijoux normands populaires de M. Lefrançois, la vitrine de bijoux, verres, porte-flacons de M^me^ Strauss, les éventails et menues pièces de M. et de M^lle^ de Bligny, les médaillons en terre cuite de Nini à M. Gariel, des orfévreries à divers amateurs et entre autres à M. Denière, la belle suite des montres de M. Olivier, les faïences du musée de Rouen où se trouvent les fameuses sphères de Chapelle, les faïences de Rouen de M. Lebreton, de M. Maillet du Boulay qui possède le fameux plat à bordure rose violacé, le grand vase de M. Chanoine, les Nevers bleus ou jaunes de M. Martin, les Moustiers de M. Davillier, enfin les grands meubles du baron Sellière, composent le fonds important ou délicat de cette salle où les époques s'entremêlent.

La quinzième et dernière salle oppose principalement les bruns et les roux des instruments de musique aux blancheurs de la céramique.

Les petites merveilles en bonbonnières, étuis, boîtes de toilette, bijoux exposés par M. André, une rare série de pâtes tendres dont M. Gasnault est le principal exposant avec MM. Goueslain, Leroux, Dupont, etc., une vitrine de porcelaine française et étrangère dont les principaux possesseurs sont M. Gasnault, M^me^ Périlleux, M. Lejal, etc., les Nevers de MM. Cotteau et Habert, les encoignures à bronzes dorés de M. Sellière, la pendule à bronzes de Caffieri du palais de Versailles, les

Delft bien connus de M. Mandl, les cachets et menus objets d'argenterie de M. Vial, les Rouen et les Nevers de M. Dupont, une vitrine de livres à peintures où se trouve entre autres la célèbre guirlande de Julie, les reliures à armoiries de M. de Longpérier-Grimoard, la réunion de pièces de Sèvres apportées par M^lle^ Grandjean, M. Davis et quelques délicats amateurs, qui occupe deux vitrines, une très-jolie collection de Saxe, à M. Maurice Kann, de très-beaux instruments de musique dont la plus grande partie appartient à M. Gallay, quelques fort jolis bustes, enfin un énorme clavecin soutenu par des Tritons et des Néréides et qu'on prendrait plutôt pour un décor des bassins de Versailles que pour un meuble : voilà ce qui représente le XVIII^e^ siècle et la fin du XVII^e^.

En fait de tapisseries, les plus remarquables dans ces trois dernières salles sont des Beauvais du XVIII^e^ siècle représentant les Parties du monde, au prince de Béarn, deux tapisseries du XVII^e^ siècle lamées d'argent, à M. Davillier ; et une série de Gobelins et de Beauvais des mêmes époques, d'après Boucher, Oudry, Van der Meulen, Téniers, très-bien conservées, envoyées par MM. Leclercq, Keller, Barre, et par le Garde-meuble.

Après ce catalogue sommaire, cette rapide revue du détail qui nous a fait monter depuis l'âge de pierre jusqu'à 1800, après avoir constaté les traits principaux des acquisitions apportées par le temps, il ne nous reste qu'à embrasser d'un coup d'œil général les séries que contient cette Exposition, pour noter celles qui sont complètes, celles qui ne le sont pas et celles qui ont manqué à l'appel.

C'est la céramique qui prend le plus d'extension et nulle part on n'en aura encore vu pareille série. La suite des Palissy et des fabrications avoisinantes est incomparable, les faïences italiennes sont splendides et en grand nombre, les émaux de la Renaissance abondent en merveilles et éblouissent par la quantité ; les pâtes tendres et dures de la porcelaine forment une suite importante, surtout les premières. Les faïences françaises jettent beaucoup d'éclat. Les fabriques étrangères ne paraissent que sur une petite échelle et avec des lacunes. Le groupe des verreries n'est que moyen par la quantité.

Les tapisseries tiennent un rang supérieur et sans être surabondantes figurent en nombre plus que convenable. Mais les tissus ne sont pas venus autant qu'on l'eût désiré. Les costumes, leurs accessoires, les petites pièces ou garnitures de toilette : coiffures, souliers, éventails, etc., manquent en grande partie dans nos groupes.

Les meubles sont demeurés assez rares ; ceux du XVIII^e^ siècle ne se sont pas montrés. Les ivoires, les bronzes forment de belles et considé-

rables suites; les étains, les cuivres ne paraissent que peu ou presque point. L'horlogerie, l'orfévrerie, donnent de très-bonnes moyennes sous le rapport du nombre. La bijouterie et la joaillerie auraient pu fournir plus de pièces. Les médailles, d'excellent choix, apportent un appoint aussi fort qu'on pouvait le souhaiter.

Les boîtes, bonbonnières, brimborions divers, les miniatures des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, sans affluer, présentent des séries assez étendues.

Les instruments de musique auraient pu être plus variés, mais leur groupe paraît fort convenable.

La série antique n'avait jamais pris de telles proportions à aucune exposition et les Tanagras font une espèce d'explosion.

Le grand art de la Renaissance enfin est magnifiquement représenté.

Si l'on se plaint des lacunes de l'exposition, la réponse est simple.

La splendeur d'une exposition où tous les amateurs eussent bien voulu exposer leurs trésors, où toutes les séries eussent été proportionnellement complètes, surpasserait tous les rêves de l'imagination, écraserait les plus beaux musées et irait au delà des limites du possible.

L'exposition de 1878 porte en général un caractère déjà bien assez excessif, et une galerie de l'art rétrospectif, si elle avait été *trop réussie*, eût dépassé à son tour les forces de contemplation et d'examen dont le plus vigoureux puisse être doté.

Contentons-nous donc de ce que nous avons, d'autant plus qu'il y a là de quoi contenter sinon ces difficiles qu'on ne désarme jamais, du moins des esprits passablement difficiles, et félicitons M. de Longpérier d'avoir mené à bien, à travers des obstacles de toute nature, avec une confiance et une volonté que rien n'a ébranlées, avec un savoir que rien n'a mis en défaut, la très-belle exposition historique de l'art ancien qui a été ouverte le 8 juin 1878[1].

A.-R. DE LIESVILLE.

1. M. de Liesville ne s'est pas cité, mais il a été l'un des plus actifs et des plus dévoués parmi ces membres des commissions qui ont prêté et porté leur concours un peu de tous côtés. Comme exposant, il a envoyé de nombreuses pièces de céramique, entre autres un très-beau plat siculo-arabe, une plaque de Delft fort rare, d'importants spécimens de Rouen, Nevers, Pré d'Auge, Beauvais, pâtes tendres, une collection unique de Sèvres de la République. On a aussi de lui une vitrine d'objets du temps de la Révolution qui est très-curieuse, et une fort importante série de dessins, coins et médailles de Dupré, le directeur des monnaies de la République, etc., etc.

(N. D. L. R.)

GUSTAVE COURBET

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



ARIER la république de Venise avec le Grand Turc n'était qu'une chose malaisée; réconcilier Courbet avec la poésie, c'était la chimère absolue, le rêve impossible et fou. Le peintre d'Ornans voulait rester célibataire. Que les négociateurs se présentassent menaçants ou doucereux, Courbet les éconduisait par un refus catégorique. Il n'était pas prudent d'aller, même avec les plus savantes précautions, lui parler de l'idéal. *Quelle balançoire!...* répondait-il, et tout était dit.

La vérité est que Courbet n'avait pas suffisamment étudié la question, et qu'il ne la connaissait pas encore tout à fait cette nature qu'il invoquait sans cesse et dont il ne voyait que la surface, on dirait volontiers le masque. Il ne démêlait pas les complications infinies de l'éternel modèle; sa vue, un peu courte à l'origine, ne devinait point les dessous cachés; s'il y avait regardé de plus près, il aurait entrevu que la nature a une sœur, une sœur pareille et différente, qui est précisément cette poésie dont il ne voulait pas qu'on lui parlât. Quelle tactique fallait-il donc adopter vis-à-vis de Courbet? Comment attendrir cet intraitable? Il fallait opérer un mouvement tournant, dissimuler traîtreusement le drapeau de l'idéal suspect, et supplier le peintre de recommencer les études qu'il croyait avoir finies. Il y avait là une chance de salut et la possibilité d'une conversion. En regardant constamment la nature,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, page 514.

l'homme, le ciel, la campagne, Courbet aurait fini par comprendre les fêtes du soleil, les transparences des aurores et du crépuscule, et le clair obscur des nuits qui ne sont que des jours diminués. La lumière l'aurait conduit à la poésie.

Mais la guérison ne paraissait pas devoir être prochaine. En 1855, année importante dans la vie de Courbet, l'impénitence dure encore, ou du moins l'amendement reste timide. Il aimait à faire montre de son talent : il n'eut garde de manquer l'occasion qui s'offrait. Onze tableaux à l'Exposition universelle, trente-huit peintures dans le salon spécial qu'il avait organisé à l'angle de l'avenue Montaigne, firent bien voir qu'il ignorait la paresse, et qu'il ne connaissait pas mieux la discrétion. Cette exposition particulière fut certainement trop discutée. On trouva impertinente, de la part d'un artiste dont la gloire demeurait encore en suspens, l'idée de faire construire à ses frais une baraque, modeste d'ailleurs, pour y exposer ses tableaux. En ce qui nous concerne, la chose nous paraissait la plus naturelle du monde. Il semble logique qu'un peintre ait le désir de faire voir ses œuvres. Quel profit moral, quel agrandissement intellectuel pourrait-on tirer d'un travail qui resterait dans l'ombre? Le tableau, comme le drame, appelle le spectateur. Le manuscrit s'irrite de n'être pas imprimé, et c'est avec des rages secrètes que, pendant les nuits silencieuses, les écrivains entendent rugir dans leurs cartons la ménagerie des ours mélancoliques. Courbet ne voulait pas demeurer inédit. Il usait de son droit en installant une exposition privée dans le voisinage du Salon officiel. Deux succès étaient possibles : ni l'un ni l'autre ne fut complet.

A des peintures déjà connues, comme *les Casseurs de pierres*, *les Demoiselles de village*, *la Fileuse*, l'Exposition universelle ajoutait *la Rencontre*, le tableau qui avait fait sourire les poëtes, et qui n'a jamais été un bon Courbet. Quel mélange, d'ailleurs, dans les œuvres que l'artiste avait choisies! Le *Portrait d'une dame espagnole* pouvait passer pour une aberration du pinceau. Ce portrait était bien significatif : il prouvait que Courbet perdait quelquefois le sentiment de la vie. Il avait cherché à exprimer un caractère exotique, et il s'était arrêté dans la chimère. Curieux de faire comprendre quelle flamme intérieure brûle en certaines âmes, il avait été sépulcral et macabre. Théophile Gautier, dont les sévérités ont toujours été si douces, fut profondément révolté par cette excentricité maladive. « Nous avons vu, écrivait-il, les gitanas sur le seuil de leurs antres creusés dans les flancs du Monte Sagrado à Grenade, au Barrio de Triana à Séville, hâves, maigres, brûlées du soleil; mais aucune d'elles n'était si noire, si sèche, si étrangement hagarde que la tête

peinte par M. Courbet. Nous ne demandons pas des tons roses, une fleur de pastel, mais encore faut-il peindre de la chair vivante. Juan Valdès Léal, le peintre de cadavres, dont les tableaux font boucher le nez aux visiteurs de l'hôpital de la Charité à Séville, n'a pas une palette plus faisandée, plus chargée de nuances vertes et putrides. » Certes, Courbet n'avait pas entendu aller jusque-là en peignant le portrait de cette infortunée. Mais sa force apparente cachait bien de la faiblesse. Cet indomptable se laissait parfois conduire par son pinceau, et, chose grave, il ne faisait pas toujours ce qu'il voulait faire.

Courbet montrait heureusement à l'Exposition universelle des œuvres plus viriles et plus saines. Dans *les Cribleuses de blé*, peinture robuste et harmonieuse, il avait exprimé le dur labeur accompli au milieu des chaudes poussières de l'été. Ce tableau, d'une rusticité loyale, ne déplut pas à Gautier : le poëte trouva même de la grâce dans la figure d'une certaine fillette en jupon rouge qui brillait parmi ses rudes compagnes comme une fleur de santé et de jeunesse.

Courbet exposait aussi trois paysages dont le succès fut considérable. Dans *la Roche de dix heures*, la couleur abondait en tons intenses et rares. *Le Château d'Ornans* et *le Ruisseau du Puits noir* sont demeurés célèbres. Ces deux derniers tableaux sont ceux qui ont reparu au mois de mai dans la vente de la collection de M. Laurent Richard. Ils ont retrouvé devant un public nouveau un accueil qui, après tant d'années, montre que les critiques de 1855 ne s'étaient pas trop mépris sur la valeur de ces vigoureuses peintures. *Le Château d'Ornans*, dont la *Gazette* a publié une gravure, représente une des plus pittoresques vallées du Doubs. La prairie, humide et verte, est dominée par d'énormes rochers gris qui sont comme des fragments de montagnes écroulées : d'humbles maisonnettes sont venues poser leurs toits bruns sur le plateau formé par ces blocs gigantesques. Si Courbet n'a pas exprimé toute la grandeur de ce site sauvage, il en a du moins rendu la forte unité. *Le Ruisseau du Puits noir* est plus remarquable encore, et les vivacités des tons y sont plus énergiquement écrites, bien que l'ensemble demeure harmonieux comme la nature elle-même. Encaissé entre des roches de granit, le ruisseau dont Courbet nous aura appris le nom coule tranquille sur un lit de cailloux et de pierres brisées. Le soleil se fraye un passage entre les branches des arbres aux verdures luxuriantes et fait briller çà et là des points lumineux. Des bleus énergiques colorent le peu de ciel que laissent entrevoir les feuillages emmêlés. Dans la préface du catalogue de la collection aujourd'hui dispersée, M. Charles Blanc a paru fort touché de ce paysage puissant et plein de sève. Il en admire l'exécution,

il s'étonne de la dextérité avec laquelle Courbet employait le couteau à palette pour étendre la couleur sur la toile, et il remarque très-justement que, dans *le Ruisseau du Puits noir*, « la vérité de la nature est rendue avec une certaine exaltation qui l'exagère sans l'altérer ». Cette observation, que Courbet n'aurait peut-être pas admise, est d'une importance capitale dans la question qui nous occupe. Elle montre qu'à l'heure même où l'artiste se proclame l'humble traducteur des spectacles extérieurs et des réalités objectives, il y ajoute, et parfois sans le savoir, quelque chose qu'il tire de sa propre pensée. Ce sentiment personnel, cette exagération légitime, sont des concessions involontairement faites à l'idéal. Courbet déblatérait contre la poésie, alors qu'il en subissait l'adorable despotisme.

Les peintures dont nous venons de parler ne représentaient qu'une faible partie du bagage du peintre d'Ornans. A l'exposition particulière de l'avenue Montaigne, la fête était plus complète et en même temps plus mêlée. On y voyait les œuvres de début, les études faites à Fontainebleau, les figures que Courbet appelait des pastiches, beaucoup de portraits, entre autres ceux de Baudelaire[1] et de M. Champfleury, des compositions célèbres et moquées comme *l'Enterrement* et *les Baigneuses*, et enfin une grande peinture nouvelle, *l'Atelier du peintre*, qui était expliquée et commentée au catalogue par une glose un peu bizarre. C'était, dit le texte, « une allégorie réelle déterminant une phase de sept années de la vie de l'artiste ». Le tableau parut étrange et disloqué. Comme l'œuvre a depuis lors disparu de la circulation, comme elle souleva des fureurs, il est curieux de rechercher dans les papiers du temps ce qu'en pensèrent les beaux esprits d'autrefois.

Le motif de la composition est très-simple ou du moins très-acceptable, si l'on admet que Courbet avait le droit de peindre des allégories. Il était absolument convaincu que de pareilles fantaisies sont interdites au réaliste orthodoxe; mais, sa logique ayant toujours été un peu capricante, il s'était donné, dans *l'Atelier du peintre*, la permission qu'il refusait aux autres. De là, son tableau. En 1855, Courbet s'aperçoit que la première phase de sa vie est terminée; il se rappelle ses anciens combats, il résume dans un cadre complaisant tous les souvenirs de sa jeunesse militante. Naturellement il est le protagoniste du drame. Au centre de la composition, il est assis devant un chevalet sur lequel est posé un paysage d'un vert vigoureux et franc. Courbet est en bonne compagnie. Aux premiers plans du tableau, un gamin franc-comtois

1. Le portrait de Baudelaire est au musée de Montpellier.

regarde l'artiste occupé de son travail, et, près du peintre, est une femme, un modèle qui, ayant laissé tomber ses vêtements, se tient debout dans tout l'éclat de sa nudité blanche. Accroupie derrière le chevalet, au milieu d'une demi-teinte discrète, une autre femme, celle qui a posé pour la *Baigneuse*, s'enveloppe d'une couverture de laine et allaite un enfant. Autour de ce groupe central se rangent dans un ordre naïf les personnages réels ou fantasques qui ont figuré dans les anciens tableaux de Courbet, et près d'eux les amis de la première heure, ceux qui ont



LA FORÊT EN AUTOMNE, PAR COURBET.

combattu avec lui l'hydre polycéphale, l'Académie! Au fond, sur les murs, partout, des mannequins, des costumes, des instruments de musique, la pipe inspiratrice et tout le bric-à-brac qui constitue l'outillage d'un peintre moderne.

Ce tableau bizarre, véritable chapitre des mémoires de Courbet, n'eut pas un succès prodigieux. On le trouvait composé d'après des règles hasardeuses, et, en effet, il ne présentait pas les pondérations équilibrées qu'on admire dans *l'École d'Athènes*. Mais Courbet n'a jamais été un « compositeur » impeccable, et parfois même, alors qu'il n'avait qu'une seule figure à faire entrer dans son cadre, il n'a pas su l'arranger pour le plaisir des yeux. Dans *l'Atelier du peintre*, la perspective était traitée

avec des mépris étonnants. Ce sont là d'impardonnables défauts; mais il restait les fortes séductions de la couleur, le bel accent d'un ensemble vigoureux sur lequel se détachaient, comme des notes gaies, le paysage vert placé sur le chevalet et le corps d'un blanc rosé de la femme nue. C'était un choix heureux de valeurs assorties et d'oppositions vibrantes. Nous ne voudrions pas compromettre notre candidature au titre d'homme sérieux; mais nous devons avouer que nous avons aimé cet absurde tableau.

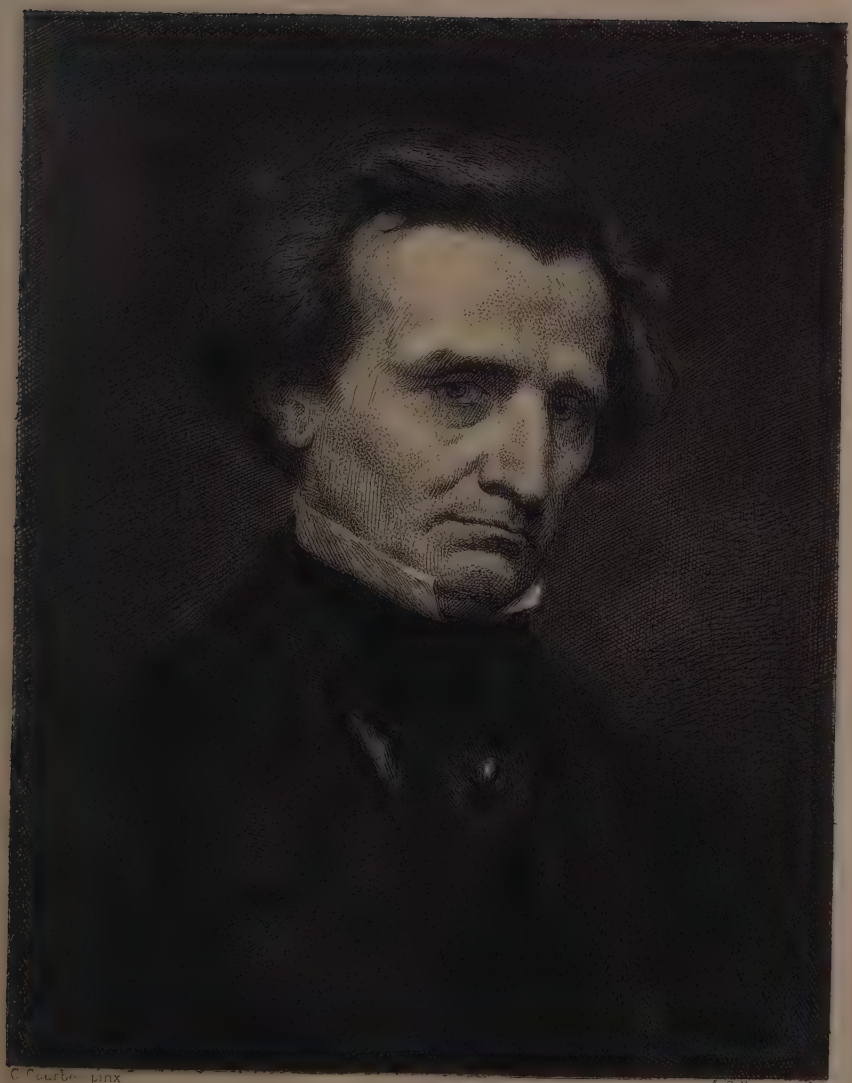
Le catalogue de l'exposition de l'avenue Montaigne, publié en juin 1855, s'ouvre, on le sait, par un préambule qui parut curieux à l'origine et qui l'est encore. Nous en avons déjà cité quelques lignes, celles où Courbet déclare que c'est dans l'étude de la tradition qu'il a voulu puiser le sentiment de son indépendance. Mais ce qu'il importe de noter ici, c'est l'espèce d'agacement avec lequel le peintre accepte ou subit le nom de réaliste. Il oublie presque qu'il s'est baptisé lui-même. « Le titre de réaliste, dit-il, m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques », et il ajoute qu'il n'a pas à s'expliquer sur la justesse plus ou moins grande « d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre ».

Ce passage indique clairement que Courbet commençait à être excédé du vacarme qu'on faisait autour de son nom et de ses théories. Il n'avait peut-être pas des doctrines aussi fermes qu'on le supposait. Les choses l'intéressaient plus que les mots. Que demandait-il? Qu'on le laissât tranquille et qu'on lui permît de faire de la peinture.

Une sorte d'accalmie se produisit alors, et, au Salon de 1857, Courbet s'aperçut avec surprise qu'on avait cessé de l'insulter.

Son exposition fut, cette année, fort brillante, car, parmi les œuvres qu'il avait envoyées au Salon, figuraient deux morceaux d'une véritable importance, *la Curée* et *les Demoiselles des bords de la Seine*. *La Curée*, dénoûment d'une chasse au chevreuil, est le tableau qui fut plus tard acquis au prix de 25,000 francs par une société de Boston, l'*Alston-Club*. C'est une peinture pleine de sérénité et d'harmonie; on y voudrait voir plus de mouvement; mais l'exécution est belle; la coloration, où abondent les gris chauds, a de la vigueur et de la finesse. Courbet, abandonnant peu à peu les brutalités des premières heures, arrivait à la distinction du ton et presque au raffinement.

Dans *les Demoiselles des bords de la Seine*, il s'attaquait à ces motifs de la vie moderne qui semblaient répondre aux conditions de son programme. Le réalisme implique l'actualité. Mais, pour l'illustration des mœurs contemporaines et surtout des mœurs féminines, un peu



G. Courbet pinx. A. Gilbert sculp.

HECTOR BERLIOZ

(Collection de Mr Henri Hecht.)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon

d'élégance était indispensable. Épris des spectacles en prose, le peintre avait voulu représenter, dans le laisser-aller de leur attitude vulgaire, deux de ces paresseuses filles, héroïnes de moralité incertaine, qui consacrent leurs dimanches à l'étude du canotage, à de longs repas sous la tonnelle des restaurants, à toutes sortes de gaietés champêtres. Les demoiselles de Courbet sont étendues sur l'herbe, au bord de l'eau, et l'été, qui fait rage autour d'elles, emperle de sueurs leurs chairs brunies. Elles sont vêtues avec un luxe d'un goût douteux, et la robuste dormeuse du premier plan a gardé ses gants à vingt-neuf sous. Sa compagne, placée derrière elle, n'est pas incapable de rêverie; la tête appuyée sur la main, elle songe doucement à ses amours, qui sont des affaires. En raison de la vulgarité des costumes et des attitudes, ce tableau a un certain caractère, et il dit ce qu'il veut dire. L'auteur de *la Philosophie du Salon de 1857*, M. Castagnary, parlant des paysages de Courbet, résumait ainsi ses observations: « Comme paysagiste, il n'a guère entrevu la nature que par la fenêtre d'une auberge. Ses sites rappellent toujours l'idée d'une « bonne partie » : on devine que c'est de la friture qui nage au courant de ses ruisseaux, et, aux alentours, le long de ses taillis, il se dégage comme un parfum de gibelotte. » Appliquées aux œuvres d'un artiste qui, cette année même, exposait *les Bords de la Loue*, ces paroles semblaient sévères : elles devenaient terriblement justes à propos des *Demoiselles des bords de la Seine*. Les toilettes, les attitudes, le sourire, tout dans ce tableau parle du cabaret voisin.

Comme morceau de peinture, cette idylle parisienne était d'ailleurs d'une grande fermeté et d'une parfaite vaillance. Courbet ne fut pas moins habile lorsqu'il peignit, à part, l'une de ses demoiselles, celle qui, la tête couverte d'un grand chapeau fantasque, rêve à demi étendue au pied d'un arbre. Je veux rappeler ici aux amateurs le tableau ou le fragment de tableau qui a figuré en 1875 dans la vente de M. H... et dont il reste une lithographie par M. Gilbert. Pour la puissance du ton, l'unité émaillée de la pâte, la générosité de la manœuvre, c'est là une excellente peinture; mais dans ce tableau, comme dans *les Demoiselles des bords de la Seine*, les ambitions élevées, le coup d'aile vers les pures régions de l'azur manquaient furieusement. Des fenêtres de l'atelier de la rue Hautefeuille, Courbet ne voyait que des choses prosaïques : il avait besoin de changer d'horizon.

Un voyage qu'il fit pendant la durée de l'Exposition lui donna fort à réfléchir. Courbet était alors traité en ami par son acheteur Alfred Bruyas : il alla le voir à Montpellier. On trouvera de précieux renseignements sur cette excursion méridionale dans un volume récemment publié

par M. Jules Troubat, *Plume et Pinceau*. L'auteur rappelle qu'en 1857, Courbet avait encore, malgré ses trente-huit ans, quelque chose du grand jeune homme élancé et souple que nous avions connu; il raconte ses promenades dans Montpellier, en compagnie de cette pipe légendaire qu'il ne quittait pas volontiers. M. Troubat nous parle aussi, mais avec douceur, de la jactance du peintre et de ses velléités politiques, et il ajoute même un détail nouveau. Courbet avait conçu « le projet de peindre un paysage gigantesque dans lequel il aurait représenté Prométhée déchiré non par un vautour, mais par un aigle ». Cette conception était terriblement symbolique : n'est-il pas curieux de voir cet adorateur du concret constamment troublé par les abstractions de l'allégorie?

Courbet ne peignit jamais ce *Prométhée :* il avait bien mieux à faire, et il s'en aperçut lorsque ce voyage à Montpellier et aux rivages voisins le mit en présence de la grande enchanteresse, la mer. Il l'avait déjà entrevue trois ans auparavant [1], mais cette fois il commença à comprendre son secret. Il peignit alors quelques-uns de ses paysages maritimes. Il n'oublia pas le chemin que Bruyas lui avait appris : en 1858 il retourna dans le Midi, il alla jusqu'à Maguelonne, et, profondément séduit par la Méditerranée, il fit une belle étude qu'on a pu voir plus tard dans une des expositions organisées par le peintre. Ce voyage et ceux qui le suivirent furent dans la vie de Courbet de véritables événements : pour comprendre la lumière, ce paysan de la Franche-Comté avait besoin de voir la Méditerranée et plus tard l'Océan. Échange heureux de forces et de leçons! La mer enseigne quelque chose à la montagne.

Courbet n'exposa pas au Salon de 1859. Nous ne savons quelles sont les causes de cette abstention inusitée, car l'artiste était alors un producteur très-actif, et il n'a jamais été de ceux qui cachent leurs œuvres. Nous voyons seulement qu'il fit à cette époque un voyage en Belgique, où il avait déjà de nombreux partisans : il peignit même à Bruxelles un portrait de femme. La coïncidence des dates (1859) nous autorise à supposer que ce portrait est celui qui fut exposé à Lyon en 1861 et dont la *Gazette* dit alors quelques mots médiocrement aimables. Cette peinture nous frappa, en effet, par un caractère un peu inattendu : il nous sembla que Courbet commençait à faire des concessions.

L'idée de se réconcilier avec le public paraît avoir, en cette période, préoccupé le peintre d'Ornans. On le vit bien au choix de ses sujets. On s'était obstiné à chercher un sens politique à quelques-uns de ses ta-

1. C'est, en effet, en 1854, que Courbet a peint *les Bords de la mer à Palavas* (Musée de Montpellier).

bleaux; on voulait voir une idée de revendication sociale dans les *Casseurs de pierres*, dans l'*Enterrement*, dans les *Cribleuses de blé*, dans toutes les compositions où la figure humaine jouait le premier rôle. Pour les uns, de pareils tableaux étaient un danger public; pour les autres, parmi lesquels figurait Proudhon, qui préludait à ses études sur Courbet, de pareilles œuvres étaient saines pour le cœur. Qu'étaient-ce que les *Casseurs de pierres*, sinon de la « morale en action »? Le philosophe est allé jusqu'à raconter que de braves paysans auraient voulu



VUE DE FRANCHE-COMTÉ.

Dessin de M. de Groiseilliez.

avoir ce tableau pour le placer, comme une parabole évangélique, sur le maître-autel de leur église. Courbet ne se croyait pas religieux à ce point; mais il n'admettait pas non plus que l'ordre de la société fût mis en péril par des rusticités aussi inoffensives. Il prit soin toutefois de traiter, du moins pendant quelque temps, des sujets moins suspects. Il peignit des chiens et des chevreuils, des biches tachant de leur sang vermeil la neige immaculée, inventions qui n'avaient rien de satanique et qui ne menaçaient ni l'autel ni le trône. Les esprits timorés lui tinrent compte de cette réserve; on commença même à reconnaître que Courbet avait du talent.

Au Salon de 1861, le succès se décide, retentissant et presque incontesté. Courbet exposait le *Combat de cerfs*, vigoureux tableau qui nous a toujours paru un peu noir, mais dont il était impossible de ne pas admirer l'harmonieuse énergie; il y avait joint le *Piqueur*, le *Renard dans la neige* et un paysage, la *Roche Oragnon*, qui ne déplut pas à Théophile Gautier. Le critique loua ce site sauvage, où coulait une « eau limpide et frissonnante ». A la suite de ce Salon, la paix était signée. L'occasion semblait heureuse pour garder le silence. Courbet, un peu grisé par son triomphe, se remit à parler.

Au mois d'août 1861, il y eut à Anvers des fêtes mémorables. Indépendamment d'une exposition dont le *Combat de cerfs* aurait été l'œuvre capitale, si Millet n'y eût pas envoyé sa grande *Tondeuse de moutons*, les Anversois avaient organisé un congrès où toutes les questions d'art furent librement débattues. Le nom de Courbet y avait été prononcé plusieurs fois par des orateurs qui ne lui étaient pas tous favorables ou qui du moins faisaient des réserves sur la doctrine du maître. Mis en cause par une interpellation directe, Courbet dut s'expliquer.

On trouvera, dans le *Précurseur d'Anvers* du 22 août 1861, l'analyse, un peu arrangée, de l'improvisation de Courbet. Nous donnerons quelques extraits de son discours :

« Le fond du réalisme, dit-il, c'est la négation de l'idéal, à laquelle j'ai été amené depuis quinze ans par mes études et qu'aucun artiste n'avait jamais, jusqu'à ce jour, osé affirmer catégoriquement... »

« L'*Enterrement à Ornans* a été en réalité l'enterrement du romantisme et n'a laissé de cette école de peinture que ce qui était une constatation de l'esprit humain, ce qui, par conséquent, avait le droit d'existence, c'est-à-dire les tableaux de Delacroix et de Rousseau. »

« L'art romantique, comme l'école classique, était l'art pour l'art. Aujourd'hui, d'après la dernière expression de la philosophie, on est obligé de raisonner, même dans l'art, et de ne jamais laisser vaincre la logique par le sentiment. La raison doit être en tout la dominante de l'homme. Mon expression d'art est la dernière, parce qu'elle est la seule qui ait jusqu'à présent combiné tous ces éléments. En concluant à la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit, j'arrive en plein à l'émancipation de l'individu et finalement à la démocratie. Le réalisme est, par essence, l'art démocratique. »

Ce petit discours, d'une gravité médiocre, ne parut pas bien dangereux : il était cependant le résumé de toutes sortes de vues inexactes

sur l'art, sur l'âme humaine, et même sur la cause que l'orateur prétendait servir. Courbet, ce grand contempteur des rêves et des visions abolies, nous faisait la grâce de reconnaître que Delacroix et Théodore Rousseau avaient dit quelque chose à nos cœurs. Cette générosité put désarmer certains idéologues, derniers témoins d'une époque que le peintre d'Ornans enterrait avec tant de sans-façon; mais, pour la démocratie, pour la pensée moderne, Courbet n'avait pas été aimable le moins du monde. Perspective menaçante! il mettait l'avenir au pain sec. Il promettait à nos vieux jours, il promettait à nos enfants une suite non interrompue de *Baigneuses* et de *Casseurs de pierres*, et, sous prétexte de réalité scientifique, il fauchait en leur fleur toutes les idées que l'homme met dans les choses, alors que, selon Bacon, il s'ajoute à la nature. De pareilles doctrines appelaient une réfutation.

Elle ne se fit pas attendre. Un orateur qui avait le droit de parler au nom des aspirations modernes, M. Madier de Montjau, prit la défense de la grande cause que Courbet avait compromise. Après avoir fait bon marché des théogonies dont l'art lui paraît pouvoir se passer, M. Madier ajoutait qu'il n'entendait pas exclure de l'art nouveau *l'idéal subjectif*, produit de la raison et de la liberté combinées, et que « rien ne pourrait jamais empêcher l'artiste d'élever, d'embellir, de poétiser la vie, la nature et la réalité humaines ». C'était parler fort sagement. Théoricien à courtes visées, Courbet ne sentait pas que l'idéal est la fleur même de la liberté, la création spontanée ou volontaire de l'âme affranchie. Sa conception du naturalisme était fort étroite. Il croyait ruiner dans leur principe les grands idéalistes italiens : il allait beaucoup plus loin; il attaquait Van Ostade, Jan Steen, Brauwer, Hogarth, tous ceux qui, prenant la réalité pour base de leur étude, se sont montrés assez hardis pour y changer quelque chose, pour en exagérer le caractère dans le sens du comique rêvé. Il battait en brèche la caricature qui, ainsi que l'a dit un de nos amis, est l'idéal renversé. Courbet n'était pas plus aimable pour Léonard de Vinci que pour Daumier.

Les objections qui se produisirent de toutes parts n'eurent d'autre résultat que d'affermir chez Courbet les idées qui lui étaient chères. Il ne négligea aucune occasion de les soutenir et même de les exagérer. De là, la lettre fameuse qu'il adressa le 25 décembre 1861 à quelques jeunes peintres qui avaient résolu d'ouvrir un atelier et de lui en confier la direction [1]. Le maître se récuse; il déclare qu'en raison de son

1. Cette lettre, imprimée dans le *Courrier du Dimanche*, a été reproduite par

respect pour l'individualité de chaque artiste, il ne saurait consentir à devenir professeur. Il se réfère d'ailleurs aux principes qu'il a proclamés au congrès d'Anvers; il en aggrave l'expression en disant que « l'art en peinture ne saurait consister que dans la représentation des objets visibles et tangibles pour l'artiste », et, craignant de n'avoir pas été compris, il ajoute que « la peinture est une langue toute physique, et qu'un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture ». On connaît le texte, qu'il serait trop long de reproduire. Bornons-nous à rappeler que Courbet, logicien un peu capricieux, oublie à la fin de sa lettre ce qu'il a dit au début. Il répète qu'il ne peut former des élèves, mais qu'il est en situation d'expliquer à des artistes qui seraient ses collaborateurs la méthode par laquelle on devient peintre, et il termine ainsi qu'il suit son manifeste : « La formation d'un atelier commun, rappelant les collaborations si fécondes des ateliers de la Renaissance, peut certainement être utile et contribuer à ouvrir la phase de la peinture moderne, et je me prêterai avec empressement à tout ce que vous désirerez de moi pour l'atteindre. »

On voit ici combien Courbet fut toujours la victime des mots; on sent le quiproquo éternel de sa vie. Il ne donnera jamais de leçons, mais il donnera des conseils tant qu'on voudra. Dans la réalité des faits, quelques jeunes gens profitèrent des bonnes dispositions du peintre : un atelier fut ouvert, et Paris, qui eut toujours le sourire facile, apprit un matin avec joie que la naissante académie se livrait à de fortes études d'après un bœuf vivant qui, élevé à la dignité de modèle, échappa pendant quelques jours aux tragédies de l'abattoir. L'école ne dura pas d'ailleurs fort longtemps, et on ne voit point que Courbet ait eu beaucoup de disciples ou de collaborateurs. Nous sommes de ceux qui le regrettent. Sur la manœuvre du pinceau, l'assortiment des tons, la constitution des dessous, le ferme travail des pâtes émaillées, Courbet avait appris par une longue expérience des secrets et des tours de main qu'il aurait pu enseigner.

Nous n'avons guère fait qu'entrevoir Courbet aux fêtes d'Anvers en 1861, et la brève causerie qui s'engagea un soir, sous de grands arbres, auprès d'une table verte sur laquelle le bock, plusieurs fois renouvelé, disparaissait avec la rapidité du rêve, ne nous a laissé d'autre souvenir que celui d'un joyeux garçon qui aimait beaucoup mieux sa peinture que celle des autres et qui avait des soifs furieuses.

M. Guichard, dans une curieuse brochure : *Les Doctrines de M. Gustave Courbet, maître peintre,* Poulet-Malassis, 1862.

On assure cependant que la parole de Courbet ne manquait pas de séduction, et qu'il sut parfois intéresser vivement ses interlocuteurs. Nous pouvons en fournir au moins un exemple significatif. Au printemps de 1862, Courbet eut occasion de se rencontrer avec Sainte-Beuve. L'heure était bonne pour écouter : le peintre aima mieux parler, et il fit si bien qu'il charma le fin critique. On trouvera la preuve de ce succès dans la lettre que le maître des élégances adressait à M. Charles Duveyrier pour lui recommander Courbet et pour le convaincre que le talent de l'artiste pourrait être employé à de belles œuvres décoratives. « Je causais l'autre jour avec Courbet, écrit-il : ce peintre vigoureux et solide a, de plus, des idées, et il me semble qu'il en a une grande : c'est d'inaugurer une peinture monumentale qui soit en accord avec la société nouvelle. La peinture des églises est à bout de voie; des peintres incrédules ressassent avec plus ou moins de talent de vieux sujets... Courbet a l'idée de faire des vastes gares des chemins de fer des églises nouvelles pour la peinture, de couvrir ces grandes parois de mille sujets d'une parfaite convenance; les vues mêmes anticipées des grands sites qu'on va parcourir, les portraits des grands hommes dont le nom se rattache aux cités du parcours, des sujets pittoresques, moraux, industriels, métallurgiques; en un mot, les saints et les miracles de la société moderne. N'est-ce pas là une idée encyclopédique et qui mérite faveur[1] ? »

La lettre dont nous venons de reproduire un fragment prouve qu'un critique contient souvent un enthousiaste. En s'exaltant à propos du projet dont Courbet l'avait entretenu, Sainte-Beuve, qui avait pourtant un si fin sentiment de l'histoire, manqua de défiance et ne prit pas garde que l'idée nouvelle de Courbet n'était qu'un emprunt fait à la tradition. Beaucoup d'entre nous, parmi ceux qui ont cessé d'être jeunes, se souviennent d'avoir fait, sur la décoration des gares de chemins de fer, des articles et peut-être des discours. Avant 1848, on agitait déjà la question dans les réunions intimes de la *Démocratie pacifique*. Après la révolution, lorsque les peintres se concertèrent pour étudier des projets d'association, qui ne devaient pas aboutir, l'idée fut reprise et l'on crut un instant qu'elle allait recevoir un commencement d'exécution. Des pourparlers furent même entamés avec les directeurs d'une grande compagnie. On espérait obtenir une des plus vastes gares de Paris, et les deux parois latérales devaient être décorées par deux escouades de coloristes, obéissant l'une à Delacroix, le maître des féeries, l'autre à De-

1. Sainte-Beuve, *Correspondance*, I, page 289.

camps, qui, comme il l'a dit plus tard dans une lettre mélancolique, voulait prouver qu'il n'était pas seulement le peintre ordinaire des singes. Ce beau rêve se dissipa bientôt; mais il n'a pas cessé depuis lors de hanter l'esprit des hommes de notre génération. L'idée est longuement développée dans le livre publié en 1861 par M. Champfleury, *Les Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. Lors donc que Courbet alla faire ses confidences à Sainte-Beuve, il se borna à tirer une nouvelle épreuve d'un cliché auquel ne manquait aucun mérite, pas même l'ancienneté.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE

LA SCULPTURE

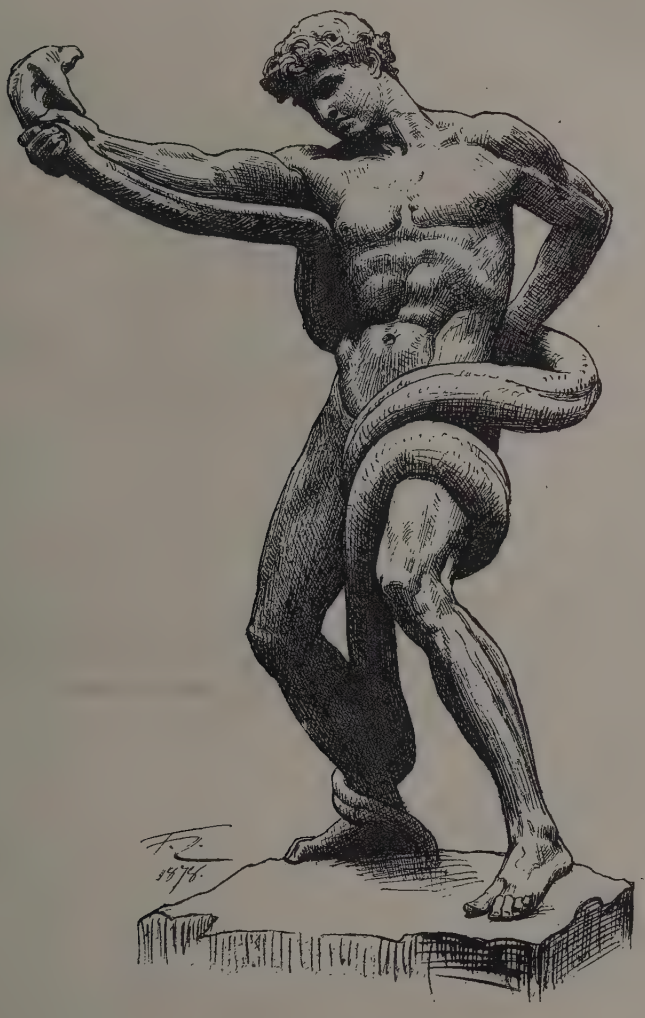
L'École française, il y a une vingtaine d'années, était, en peinture, incontestablement la première; mais elle a beaucoup appris aux autres et les originalités nationales se sont développées. Un peu plus, il faudra se défendre; on le voit à l'Exposition universelle. Nos meilleurs peintres ont d'ailleurs leurs similaires, et l'étranger en a quelques-uns que nous n'avons pas. Il n'en est pas de même en sculpture. On a remarqué depuis bien des Salons combien la moyenne de la sculpture était plus régulière et plus élevée que celle de la peinture, et aussi que les pertes s'y réparaient plus régulièrement. Cette année la réunion des œuvres de quelques années permet mieux de porter un jugement d'ensemble, la conclusion est certaine et l'opinion le reconnaît. La sculpture française est plus forte que la peinture; elle est de même au-dessus des autres écoles de sculpture, et sa primauté n'est pas en danger.

Il n'y a là rien d'étonnant, car la sculpture est un art éminemment français qui a toujours été dans notre pays à une grande hauteur, et qui n'a pas eu d'éclipse. La peinture n'y a procédé que par saccade, tantôt par imitations, tantôt par des personnalités. Poussin, Watteau, Boucher, David, l'école moderne, sont la négation, presque la destruction les uns des autres. Il y a d'admirables peintres et en grand nombre, mais à l'état d'individus. Rien de semblable en sculpture; elle est ancienne, assise, constante et durable. A tous les moments elle a eu des maîtres et de

vraies œuvres; jamais elle n'a eu ni lacunes, ni chutes; elle se suit et s'enchaîne, elle se modifie aussi dans le pas de sa tradition. Les imageries du moyen âge, les artistes de Louis XIV et ceux de notre temps ne se ressemblent pas, mais la filiation n'a jamais été rompue et les fils tiennent à leurs pères. Quand les grandes cimes disparaissent, il y en a pour les remplacer, et il y en a de jeunes qui grandissent pour faire honneur à leur tour à leurs maîtres et à leur pays. L'école gallo-romaine a existé surtout à l'état décoratif et elle a été dans l'architecture d'une richesse et d'une variété qu'on commence à bien connaître; après le trouble universel des barbares, ce sont les souvenirs de l'antiquité, — sa préoccupation, bien plus longue et plus vivace qu'on ne le croit, — qui ont d'abord inspiré l'architecture romane, puis la sculpture qui s'est élevée régulièrement de l'ornement à la figure. Une fois celle-ci dans les usages, le progrès marcha avec une rapidité étonnante pour arriver à l'admirable efflorescence des XII^e^ et XIII^e^ siècles, aux statues de Chartres et de Reims qui seraient de la belle sculpture dans tous les temps et chez tous les peuples. A la même époque aucun pays n'avait rien de semblable, et le nôtre ne l'avait pas appris. L'Italie même, qui nous a ensuite dépassé, a eu besoin d'une renaissance, et notre belle sculpture gothique est antérieure aux Pisans. C'est avec elle que le grand art français a développé ses types, et les tombes royales de Saint-Denis n'ont fait que suivre l'exemple de celles faites pour des princes, même pour des particuliers qui ont été leurs modèles et leur point de départ. Nos vieilles sculptures sont anonymes, mais leurs auteurs n'en sont pas moins grands, et dès Michel Colomb qui meurt chargé d'années et à l'extrême commencement du XVI^e^ siècle, les noms illustres et les œuvres exceptionnelles sont si nombreux que l'énumération en serait un livre. Je n'ai pas même la place d'en esquisser le cadre, mais je tenais à rappeler la ligne générale pour montrer que la supériorité dont certains s'étonnent ou qu'ils sont disposés à considérer comme une découverte, est au contraire une chose naturelle, ancienne et traditionnelle. Comme elle est cette fois reconnue, il nous est permis de nous réjouir de la voir sortir du monde de ceux qui réfléchissent et qui connaissent pour entrer dans le courant de l'opinion. Nos sculpteurs, souvent négligés pour la peinture plus amusante, y trouveront à la fois une récompense et un encouragement.

Si aucune des écoles étrangères dans son ensemble n'est aujourd'hui aussi nombreuse, aussi variée, aussi haute, en quelque sorte aussi sûre que la nôtre, il n'en est pas moins vrai qu'on rencontre dans deux ou trois d'entre elles des hommes du plus vrai mérite. L'Exposition univer-

selle en donne la preuve; elle nous montre les œuvres de quelques artistes dont nous n'apprenons pas les noms, mais dont nous sommes



ATHLÈTE LUTTANT AVEC UN SERPENT PYTHON, PAR M. LEIGHTON.

(Dessin de l'artiste.)

heureux de connaître les œuvres maîtresses. Aussi, puisqu'ils ont eu la bonne grâce de venir chez nous, nous commencerons par eux pour leur souhaiter la bienvenue.

Sculpture étrangère. — L'Angleterre est loin d'avoir en sculpture une valeur particulière. En peinture quelques-uns de ses artistes ont une originalité, une saveur insulaire, un accent étrange, mais pénétrant, une personnalité et un individualisme qui arrêtent et avec lesquels il faut compter. Dans la statuaire elle n'a pas encore, et elle n'a jamais eu rien d'analogue. Après avoir, dans l'antiquité, reçu et suivi comme nous tout l'art romain, elle n'a à son compte, dans le moyen-âge, que les modifications qu'elle a fait subir à l'architecture gothique. Ce n'est guère que dans les tombeaux, surtout dans les figures habillées de leurs armures, plus fermes et plus variées que celles vêtues de robes ecclésiastiques ou féminines, que la sculpture anglaise peut compter, et, même en pierre ou en marbre, plutôt avec le sentiment rigide et la précision du bronze. Ce n'est ni au XIII^e^ siècle ni au XV^e^ siècle qu'en est la plus grande valeur, mais au XIV^e^ siècle. La Renaissance n'y a pas la souplesse et la variété qu'elle a eues en France. Quand il s'agit de faire le tombeau de Henri VII, qui est une merveille où le plus bel art a mis toute sa science et sa pureté au service des données et des formes antérieures, c'est à l'Italien Torrigiano qu'on s'adresse. Plus tard c'est le Français Hubert Lesueur qui modèle et qui fond sous Charles II la statue équestre de Charles I^er^ de *Charing cross*, et, lorsque la dictature du génie fastueux de Lebrun, exaspérée par les exagérations de l'école de Bernin, eut égaré la sculpture française dans la recherche des nouveautés pittoresques, ce fut le Lyonnais Roubiliac, un homme médiocre, chez lequel ne se trouvent que de l'aplomb et de la facilité outrecuidante, qui, développant jusqu'à l'extravagance un principe déplorable, fit régner sans partage en Angleterre, pendant tout le XVIII^e^ siècle, un mauvais goût dont elle a été bien longtemps à se débarrasser.

En réalité, la nouvelle phase de la sculpture anglaise date de Flaxman. Avec ses deux médaillons de la Nuit et du Jour, qui sont d'une ligne charmante, avec la simplicité de ses compositions dessinées au trait il a exercé dans son pays, bien qu'à un moindre degré, une influence analogue à celle de David en France. Après lui, l'artiste qui a eu sur l'école une influence prépondérante et qui dure encore, c'est Canova. La sculpture iconique, fréquente en Angleterre, et dont Westminster de Londres est véritablement le Panthéon, aurait pu d'elle-même apporter un élément d'originalité autonome. Il n'en est malheureusement rien. Assises ou debout, costumées à l'antique ou habillées de vêtements modernes, la physionomie générale des figures est immobile, monotone et sans accent. Dans la sculpture féminine et dans le nu mythologique, c'est la fadeur italienne du commencement de ce siècle qui continue de dominer.

Ce n'est pas impunément que la plupart des sculpteurs anglais passent par Rome, où bon nombre ont vécu et travaillé longtemps, et le grand goût de l'antique ne leur a rien donné de sa flamme et de sa maîtrise. La pratique, le convenu et le poncif y restent le caractère général. Les poses sont simples, mais pauvres ; les formes sont rondes et molles et, en face de ces statues, dont beaucoup sont agréables, il serait souvent difficile de faire une distinction, de reconnaître qu'elles ne sont pas toutes du même auteur et d'y signaler de véritables différences. Il semble que la nature n'y soit pas étudiée directement, mais sur un type accepté à l'état de canon et incessamment reproduit. Aussi arrive-t-il trop souvent que dans les travaux divers et souvent habiles d'un même artiste, on ne peut dégager aucune tendance, et la valeur en est souvent d'une inégalité singulière. Ce parti pris d'imitation affaiblie, ce manque d'unité, de fermeté surtout, sont des signes que dans le pays du *cant*, où le nu ne se peut faire accepter qu'en vivant le moins possible, la sculpture est un art plus transplanté que naturel, puisqu'on s'y élève si rarement au-dessus de la correction pratique sans aller jusqu'à la création véritable. La science de l'art s'y trouve, mais le génie, que rien ne supplée, pas même la science aidée du travail, y fait encore défaut, et parmi tant d'œuvres il n'y en a pas assez dont la ligne et la forme soient assez fortes et assez neuves pour s'imposer et vivre dans la mémoire avec l'intensité personnelle d'un nom suffisant à lui seul à rappeler la statue.

Aussi ne citerais-je en Angleterre que les deux œuvres maîtresses. L'une est le grand bronze qui appartient à la Royal Academy, œuvre de M. Leighton, un des correspondants étrangers de notre Académie des beaux-arts et peintre habile, dont on remarque notamment dans les salles de peinture un beau portrait du capitaine Burton. Son jeune *Athlète* nu, auquel ses jambes écartées donnent une forte assiette sur le sol, lutte avec un serpent dont les replis n'entourent qu'une de ses cuisses ; d'un bras en arrière il préserve son corps du danger de la formidable étreinte, pendant qu'en avant de lui il écarte et tient à distance la terrible tête, dont sa forte main tient le cou. Le jet de la ligne générale est d'un grand air, et c'est une belle étude classique, comme on peut le voir dans le dessin même de l'artiste.

En quelque sorte en opposition et dans le sens tout moderne, il faut mettre le *Thomas Carlyle* en bronze de M. Bœhm. Les larges plis de son long vêtement, sans l'affubler à la romaine, sauvent des détails modernes trop précis. En donnant de la simplicité à l'ensemble, ils mettent en pleine valeur le ferme appui des mains sur les bras du fauteuil et la prédominance ardente et vigoureuse de la tête. La force un peu farouche qui s'en

dégage ne résulte pas de l'abondance caractéristique des cheveux, du collier de barbe et des sourcils, mais de la puissance de la construction du masque, dont les traits heurtés sont d'une rare énergie. On comprend mieux l'homme devant son image, et pourquoi l'incontestable originalité de sa pensée n'allait pas sans une exagération voulue de bizarrerie. Dans cette tête écossaise il y a une sorte de rusticité et comme une marque d'origine, voisine de la rudesse paysanne, qui aime à se vanter de faire fi de la tradition et de la mesure et qui se plaît à frapper sans cesse et trop fort pour bien faire voir qu'il faut compter avec la pesanteur des coups sans qu'on doive y attendre de fatigue. Ce n'est pas seulement la tête d'un rude jouteur, mais d'un lutteur qui aime la bataille pour elle-même et qui ne déteste pas de s'y jeter à tout propos pour s'entretenir la main.

Pour l'Allemagne, au moyen-âge, elle ne lutte pas plus avec la France en statuaire qu'en architecture; la sculpture de ses églises est alors surtout décorative et architecturale, et nulle part elle ne s'est élevée à la beauté des portails de Reims et de Chartres. C'est au XV^e^ siècle qu'à la suite de la Bourgogne et des Flandres, elle arrive par l'école de Nuremberg, aussi fantaisiste dans l'ornement que réaliste dans les formes et dans les types, à avoir une valeur propre, dont les caprices enchevêtrés et touffus se servent surtout du bois et du bronze. Au XVII^e^ siècle et au XVIII^e^, c'est la France qu'elle imite, en poussant à outrance les défauts, sans rien prendre des qualités, et l'on sait les contournements affolés qu'ont pris sous ses mains la rocaille et le rococo. Heureusement un grand homme est venu lui donner une sculpture vraiment nationale, un peu rude et sommaire, mais énergique et monumentale. Quoique Thorwaldsen soit Danois, c'est lui qui l'a régénérée; c'est son grand exemple qu'elle a suivi et qui l'a menée dans ses voies. Après lui Rauch et Schwanthaler sont aussi de vraïs maîtres, l'un dans le sens de la force, l'autre dans celui de l'élégance; l'un plus profond, l'autre plus ingénieux et vraiment supérieur dans la composition des bas-reliefs qui se déroulent sur les longues frises. Rauch est plus profondément allemand; Schwanthaler y ajoute quelque chose de la Grèce.

Aujourd'hui il serait difficile, avec le peu de morceaux envoyés au dernier moment, de porter un jugement d'ensemble sur la nouvelle école contemporaine et d'en marquer tous les caractères; il n'est que juste de reconnaître la valeur de ce que nous avons sous les yeux.

Malgré sa pomme, l'*Adam* nu et debout de M. Hildebrand, qui appartient au Musée de Leipzig, pourrait aussi bien être un Pâris en face des trois Déesses, tant sa pose et son type sont un souvenir de la belle sculpture romaine. Le chèvre-pied assis, de M. Hartzer, dont un Amour

railleur saisit la barbe en même temps qu'il tient un miroir devant sa figure, gagnerait beaucoup à ce que l'exécution du marbre fût plus ferme et moins savonneuse, car l'agencement du groupe est vif et d'une heureuse nouveauté. Quant aux deux grands groupes de M. Renaud Begas, ils sont tout à fait importants. Celui de bronze a repris sans défaillance le motif



THOMAS CARLYLE, PAR M. BŒHM.

(Dessin de l'artiste.)

de Jean de Bologne. Dans l'œuvre élégante qu'on admire depuis le XVI^e^ siècle sous une des arcades de la loggia des Lanzi, c'est la femme qui est au sommet; ici c'est le casque du robuste soldat, emportant en travers devant lui le beau corps de la jeune femme affolée, qui crie et dont la main impuissante essaie de s'attaquer au visage du ravisseur. Le jet est superbe et plein de furie; les deux acteurs sont bien en scène et n'ont rien de contourné ni de théâtral, l'écueil ordinaire de ces sujets violents. M. Bégas cherche évidemment la vie en action, et le mouve-

ment lui est naturel. C'est aussi la qualité de son second groupe de marbre, l'*Enlèvement de Psyché* qui appartient à la galerie nationale de Berlin. La femme, qui tient une des mains de Mercure et qui pose son autre main sur l'épaule du divin messager, touche encore la terre de la pointe de ses pieds dressés. Quant au Dieu, il se détache du rocher contre lequel il s'appuyait tout à l'heure, et l'une de ses jambes repliée va, sans violence, lui donner l'élan dont il a besoin. S'il y avait une critique à faire, ce serait peut-être de trouver trop grande la différence entre la force trop accusée du Dieu et la petitesse relative de la femme. On pourrait, je le sais, répondre par d'illustres exemples, par le groupe de Naples qu'on appelle communément le Taureau Farnèse, et surtout par l'Andromède et Persée de notre Puget. Ce qu'il y a de certain dans l'œuvre de M. Bégas, c'est que ses deux figures partent et quittent la terre; on le sent, on le voit; dans quelques instants elles s'élèveront dans l'éther pour monter d'un trait dans l'Olympe, où l'heureuse Psyché se réunira à celui qu'elle n'a perdu que pour l'avoir trop aimé.

M. Charles Wagmueller ne cherche pas la force comme M. Renaud Bégas, mais, devant ce qu'il a envoyé, on regrette de ne pas connaître l'ensemble de son œuvre, où doivent dominer la tendresse, la grâce et la mélancolie, si l'on s'en rapporte à ce que nous avons sous les yeux. La jeune fille, les jambes nues, qui porte sur ses épaules, en riant de ce beau rire frais et ailé de la jeunesse, un bébé nu fort peu rassuré, dont les petits bras se rattachent désespérément à son cou, est un agréable morceau, très-gracieusement joli. Il y a plus dans son modèle du tombeau d'une morte regrettée. Cette année, la sculpture funéraire est particulièrement supérieure. En Italie, l'une des choses les meilleures est le groupe d'un sarcophage; en France, le tombeau monumental de M. Paul Dubois, dont nous donnons dès aujourd'hui la vue d'ensemble, est l'honneur de notre exposition. Dans sa donnée plus simple, l'œuvre de M. Wagmueller conquiert d'un seul coup à son nom la vie et la notoriété. Sur le milieu d'un long sarcophage en batière, décoré aux angles de sphinx ailés, est assise de côté une belle jeune femme, le calme génie du regret et du souvenir; elle tient de la main gauche une tablette éloquente, sur laquelle on lit le nom MICHAELA GABRIELA WAGMUELLER MDCCCLXXVI. Le groupe se complète par un tout petit enfant nu et assis, témoin inconscient de la jeunesse disparue de la femme et de la mère, qui ne revit plus que dans cette frêle promesse; il joint ses petites mains en regardant la palme déposée sur le pied du tombeau par la piété de la jeune femme. A terre, sur l'emmanchement, deux couronnes jetées à terre pondèrent à droite le corps de la grande figure assise sur

la gauche. De tous les côtés les lignes sont heureuses; l'effet est triste sans la violence des révoltes et des terreurs, et dans un sentiment très-noble et très-pur; la douleur a été là une vraie muse pour inspirer l'harmonie silencieuse et comme l'apaisement et l'espérance qui se dégagent de cette belle composition. Tous ses éléments sont connus, mais, dans sa simplicité, elle a pourtant une nouveauté personnelle, noblement précise, qui la fixe dans le souvenir et la rend impossible à oublier.

C'est au contraire la vie, dans sa réalité la plus particulière, qui éclate dans un buste de marbre de M. Renaud Bégas. Il ne vise pas à la beauté; son parti même a quelque chose de bizarre et il s'impose par son sentiment de naturalisme autochthone. Dans la galerie de Berlin, qui possède ce buste, son modèle, le peintre Menzel, restera vivant. Il est chauve, d'un caractère qui ne doit pas être souvent aimable, et son nez n'a rien de commun avec les lignes de la beauté grecque, mais l'intelligence et la volonté respirent dans ce visage à la bouche serrée et aux yeux clairs, singulièrement nets et perçants. La façon bizarre dont c'est un morceau de statue sciée au-dessous du bras replié, sans socle ni piédouche, n'est pas sans rappeler les habitudes allemandes de certains petits bustes du XVI^e^ siècle. Mais c'est la vie même, comme on peut le voir dans le dessin que nous sommes heureux d'avoir à montrer à nos lecteurs, et M. Bégas, qui sait trouver et créer, est en même temps un portraitiste bien sincère et bien naturel.

Si peu que l'on voie ici de sculpture autrichienne, il est facile de reconnaître ses différences avec la sculpture allemande. Ce qui s'en rapprocherait le plus, ce sont quelques statues de grands hommes : un *Michel-Ange* debout, de M. Wagner; un *Dürer*, aussi debout et en grand manteau à manches. Ces deux marbres, surtout le second, par M. Schmidgruber, ont la juste qualité du calme architectural et feront fort bien à Vienne dans les niches de la façade de l'hôtel de l'association des artistes auquel elles sont destinées. Le *Beethoven* en bronze de M. Zumbusch paraît ici un peu gros parce qu'il est trop près de l'œil; il est certainement fait pour un piédestal plus haut et pour être vu dans un grand espace. Ce qu'on y remarque, c'est l'intensité grave et puissante de l'expression générale. Le maître, assis et immobile, est tout à la pensée intérieure qu'il écoute, et cette intensité d'attention se marque, aussi, bien que dans la tête, par le geste naturel de la jambe repliée en arrière et des deux mains jointes et appuyées sur l'autre cuisse.

Mais dans les bustes, les Autrichiens paraissent avoir un caractère tout à fait à part, plus souple, plus aisé, plus brillant, plus chaud et plus spirituel qu'en Allemagne. C'est une autre vie, une autre intelligence

et un autre soleil. Devant ces types divers, heureux et animés, on a affaire à d'autres sentiments et à d'autres idées. Il faudrait insister en détail sur la charmante vieille dame de M. Johann Silbernagel, sur la finesse de la tête d'un jeune peintre, M. Libermann, par M. Beer, surtout sur les bustes de M. Tilgner, aussi heureux avec le marbre qu'avec le bronze, qui a ainsi le don du modelage et de l'exécution, et dont les têtes ont la chaleur de la vie.

Ajoutons que tous ceux que je viens de citer sont jeunes; la jeunesse a devant elle l'avenir.

Le Danemark et la Suède n'ont rien qui puisse nous arrêter et Thorwaldsen ne semble pas y avoir eu d'héritiers. Sauf un buste de juif par M. Laveretzki et une jolie tête de faune rieur par A. von Bock, la Russie n'a que des statues correctement froides et conventionnellement antiques, qui ne s'élèvent pas assez au-dessus de la pratique courante de Carrare. Il faudrait savoir ce que vaut sa sculpture monumentale.

Avec l'Italie nous revenons dans un pays où l'art est naturel, où il a été si admirable qu'il est inutile, entre les Pisans et Michel-Ange, de rappeler même des noms, et où il pourrait être admirable encore, mais, sauf quelques morceaux, la sculpture italienne paraît dans une bien mauvaise voie, inférieure même à celle des innombrables imitateurs de Canova, qui dans leurs mollesses rondes et convenues gardaient au moins les traditions de l'élégance de la ligne. Nous n'avons rien ici de Dupré ni de Véla, l'un plus pur et plus élevé, l'autre plus mouvementé et plus vigoureux; ils avaient relevé l'école, et aux applaudissements de la foule, mais dans le présent, qui se prend facilement au plus mauvais, il y a deux courants bien sensibles et bien déplorables. L'un s'introduit, c'est la sculpture pittoresque et comique jusqu'à la charge, caricaturale et réaliste jusqu'au ruisseau. Qu'est-ce que ce petit pêcheur à la ligne, accroupi de la facon la plus laide, si ce n'est le roi des grenouilles, qui n'en voudraient peut-être pas; que cet ignoble pitre au maillot trop large et aux souliers avachis qui marche sur un ballon; que ces galopins en haillons débraillés qui se battent contre un mur ou qui rient à se fendre la mâchoire; que ce cadavre de paysanne couchée sur de la vraie mousse teinte en beau vert; que ces parasites infects tombés endormis l'un sur l'autre, et qui, malgré toutes leurs recherches archéologiques, ne sont que d'immondes ivrognes? Et tout cela n'est pas une ébauche de terre ou de bronze, le jeu et la gageure d'un instant; ce sont de grandes figures, qui se prennent au sérieux et visent à l'admiration. Il n'est question ni du cœur ni de l'esprit, mais qu'est-ce que les yeux mêmes ont à gagner et comment croire qu'ils puissent se plaire à ces puérilités

ou à ces prétentions ordurières? Ce goût-là, si l'on peut appliquer le mot, est récent; c'est une maladie qui tuera ses adeptes s'ils continuent à boire cette malsaine absinthe. Elle passera d'elle-même ; il vaut même



RHINOCÉROS, PAR M. A. JACQUEMART.

(Dessin de l'artiste.)

mieux ne pas insister et ne pas lui donner une importance qu'elle n'a pas. La surprise de cette vilaine mode est seulement d'autant plus grande qu'elle nous vient de la patrie de Donatello et de Michel-Ange.

L'autre danger est plus grave parce qu'il dure depuis longtemps, qu'il est établi, admiré, et qu'il s'étend de plus en plus : c'est la recherche de l'habileté et du trompe-l'œil ; c'est le triomphe du praticien sur le sculpteur, du métier sur l'art, de l'exécution puérile sur la forme et sur l'idée. La variété des travaux et l'adresse sont des qualités quand elles sont à leur place et quand elles ne prétendent pas remplacer et l'invention, et la ligne, et l'expression. Malheureusement, dans ces pays des beaux marbres où les praticiens abondent, on arrive à prendre cette habileté pour du talent et pour de l'art. Ce qu'on cherche, c'est la difficulté, le nu et le détail des traits du visage visible sous un voile, les mailles d'un filet enveloppant une statue. Il s'agit bien de plis! ce qui importe, c'est l'étoffe, la moire, la tarlatane, le satin, la gaze lamée, la laine ; c'est l'étoffe qui est neuve, celle qui est chaude, celle qui est usée, celle qui est transparente, celle qui est ajourée. Les bouillons, les dentelles, les chaînes d'orfèvrerie, les boucles d'oreilles, voilà l'important. Le pauvre marbre fait tout ce qu'on veut : il est poli comme du métal, ciré et encaustiqué comme un parquet, mou comme du savon ; ici il est grenu, là gravé, ailleurs ondé, strié, quadrillé, ailleurs tuyauté, ruché, crêpé, froncé, bouillonné. On voit la trame et la chaîne ; on compterait les fils de la broderie au petit point, ou au passé ; on trouverait les épaisseurs de celle au plumetis. Un large chapeau de paille de Florence, une ombrelle ouverte avec ses franges, les branches repercées d'un éventail ouvert, une collerette de dentelle, une bordure de cygne sur laquelle on soufflerait, voilà ce qui est intéressant et ce qui fait pâmer d'aise. Rien n'est trop fin, trop mince, trop minutieux. Celui-ci a la spécialité des chardons, un autre celle des petits oiseaux et des plumes, un autre celle du bois mort.

C'est de la sculpture pour les Chinois ou pour les marchandes de modes. Les boules d'ivoire séparées qui roulent les unes dans les autres, et les mannequins habillés des galeries du vêtement seraient alors le dernier mot de l'art. Un peu plus, nous verrons rendre en sculpture les taches et les différences des feuillages panachés, un bouquet d'orties, un mouchoir de dentelles, non pas un buisson d'écrevisses, ce serait trop simple, mais un ravier de crevettes, dont la scie sera aussi dentelée, aussi aiguë, aussi coupante que la véritable et dont les tentacules auront autant d'anneaux que dans la nature. Il ne manquerait plus que de les faire cuire ; ce serait alors l'idéal.

Si ce n'était que des morceaux d'ouvriers, il n'y aurait pas à s'en préoccuper, mais les yeux et la mode vont dans ce sens. Ce que la plupart des gens admirent dans le beau *Napoléon* de Vela, c'est le velu de

la couverture de laine, et cette année, dans le *Jenner*, c'est la rayure et le pointillage des bas. De vrais artistes, ceux-là le sont, cèdent à la tentation pour se faire plus regarder, et l'on en citerait trop d'exemples dans nos derniers Salons. Il est donc bon de crier gare, dût-on prêcher dans le désert.



L'AFRIQUE, PAR M. DELAPLANCHE.

(Croquis de l'artiste.)

On a plus de plaisir à parler d'œuvres sérieuses et parmi elles je citerai de Biellazzi, le *Petit Pâtre* endormi sur la terre dans une pose simple et naturelle, le beau buste en habit moderne du vieux marquis de Brignole-Sale par M. Rota, et le *Cromwell* assis, dont M. Borghi nous

montre le plâtre. Il est un peu traité en ébauche et le bronze lui conviendra mieux que le marbre, mais il a de la force et du caractère. Dans cette exposition le sculpteur italien qui est à la tête et de beaucoup, c'est M. Giulio Monteverde; son tombeau du comte Massari a de grands mérites. Le sarcophage, qui pyramide en gorge diagonale, est couvert de beaux rinceaux de feuillages qui se souviennent heureusement de Verrochio ; le cadavre, quoique sans bandelettes, est peut-être un peu trop serré dans son linceul à la facon du Lazare giottesque; mais la femme ailée, qui est debout à sa tête et qui se penche vers lui en encadrant de ses bras l'oreiller sur lequel il repose, est d'une belle silhouette générale. Quant au *Jenner*, dont la *Gazette* a déjà donné le dessin, il est encore supérieur. La ligne du groupe du médecin inoculant le vaccin sur son fils qu'il tient sur ses genoux, est tout à fait trouvée; elle est pittoresque, personnelle et remarquablement appropriée au sujet. On ne saurait mieux rendre la bonté et le soin ferme et délicat avec lequel le père tient l'enfant qui voudrait se défendre. Il y a là une idée et elle est rendue; cela est autre chose que les tours de force d'exécution.

La classification du livret force à dire ici quelques mots de la Belgique, bien qu'en réalité sa sculpture ne se sépare pas de celle de la France. Elle a été atteinte de même par la réforme de David, plus tard par le mouvement romantique, et tous, en particulier Geefs et Simonis, ont souvent exposé chez nous. Aujourd'hui les deux sculpteurs dont on parle le plus sont M. Ducaju et M. Pescher, et la renommée les a peut-être mis un peu trop haut. Ce que j'ai vu en Belgique de M. Ducaju est ardent et plein de verve, mais surtout avec la liberté de l'ébauche, et les éloges que j'ai lus du buste de Rubens par M. Pescher me faisaient attendre toute autre chose. Il me paraît lourd et gros plutôt que d'une grande tournure, et, en s'inspirant de plus près du goût architectural du maître, le piédestal pourrait avoir plus de caractère et d'accent. En même temps qu'eux l'on verra avec plaisir le buste d'enfant par M. de Groot, un beau buste d'homme officiel par M. Paul de Vigne, la tête en bronze de M. Victor Lagye par M. Pescher, qui, je l'avoue, me touche plus que son Rubens, et, dans les statues : la *Clytie debout*, sculptée à Rome en 1872 par M. Paul de Vigne, où l'amoureuse, en tendant vers le soleil une fleur, préserve avec son bras gauche ses yeux éblouis par les ardeurs rayonnantes de son amant; l'*Enfant au lézard*, par M. Bouré, dont le corps nu, étendu sur le sol, est d'un modelé fin et charmant; le groupe bien agencé de *Daphnis assis* et de sa chèvre par M. Estier, et de M. Vanderlinden le bronze de *Calixta*, hésitant entre la statuette du Jupiter de ses ancêtres et la croix du nouveau Dieu, sujet bien compliqué, qui se ré-

sume de lui-même en une bonne figure de jeune femme assise et plongée dans ses pensées, ce qui suffit et au delà à la sculpture. Je citerai encore de M. Samain une *Jeune Paysanne romaine* fort belle portant sur son épaule et sur sa tête un enfant et un bassin de cuivre, et le musicien *Johannes Tinctoris*, ou plus simplement le Teinturier, petit bronze de genre où il est en longue robe et en bonnet conique, à la façon de Leys ou plutôt des tableaux et des miniatures du XV^e^ siècle ; mais, malgré la frontière, nous sommes déjà en France, bien que je n'aie encore rien dit de cette véritable pléiade de sculpteurs qui brillent de concert dans le ciel lumineux de son art et auxquels j'ai hâte d'arriver.

Mais, avant d'entrer dans leur temple, il convient de s'arrêter un peu dans les dehors pour dire quelques mots de la sculpture ornementale des jardins et des bâtiments, et de la porte triomphale que M. Sédille a dressée pour en décorer l'entrée.

Sculpture française. — Je n'ai pas à entrer ici dans le détail de la partie sculpturale du Trocadéro ; cependant, quoique M. Gonse en ait déjà dit quelques mots, il y a lieu d'en parler encore. La *Renommée* de M. Mercié, qui s'élance les ailes éployées, les bras ouverts et les vêtements emportés par le vent, semble remarquable, mais elle est si haute qu'elle paraît plutôt petite. On n'eût pas, je crois, pu la faire plus grande, car elle est posée sur le faîte d'un lanternon à jour, qui ne serait pas, mais à cause de sa transparence, qui paraîtrait trop faible pour être le piédestal d'une figure assez grande pour être d'en bas bien visible. C'est déjà beaucoup de pouvoir en dire que la silhouette du mouvement est bonne, mais on peut regretter de n'en pas avoir dans les jardins, sur une colonne, une réduction qui permettrait, en continuant de la voir encore de bas en haut, de se rendre compte du mérite réel de la figure.

Quant aux figures allégoriques qui se dressent sur les terrasses des deux galeries et s'imposent moins, elles sont aussi trop loin de l'œil pour faire autre chose que se découper sur le ciel. Dans cette grande foire des yeux et de l'esprit, on n'a pas encore eu le temps d'en distinguer les différences et les valeurs, mais les sculptures de la descente ont déjà toute leur importance. Dans les six groupes assis sur la terrasse d'où tombe la cascade, le plus remarqué, avec l'*Asie* de M. Falguière, est l'*Afrique* de M. Delaplanche, dont nous donnons le dessin. Comme de raison, c'est ce qui nous est le plus étranger qui, par sa difficulté même, a été le plus heureux, et la même chose s'est produite dans la suite des Nations qui décorent la façade extérieure du grand vestibule du Champ de Mars. Dans ces travaux d'ensemble, surtout quand ils sont

hâtifs, la valeur du thème rencontre rarement toute la conscience qui serait nécessaire pour les bien traiter, et ici trop de figures sont absolument des poncifs. On y a vraiment abusé de la figure couronnée et convenue, qui sert à tout et n'exprime rien. Il y aurait eu mieux à faire en

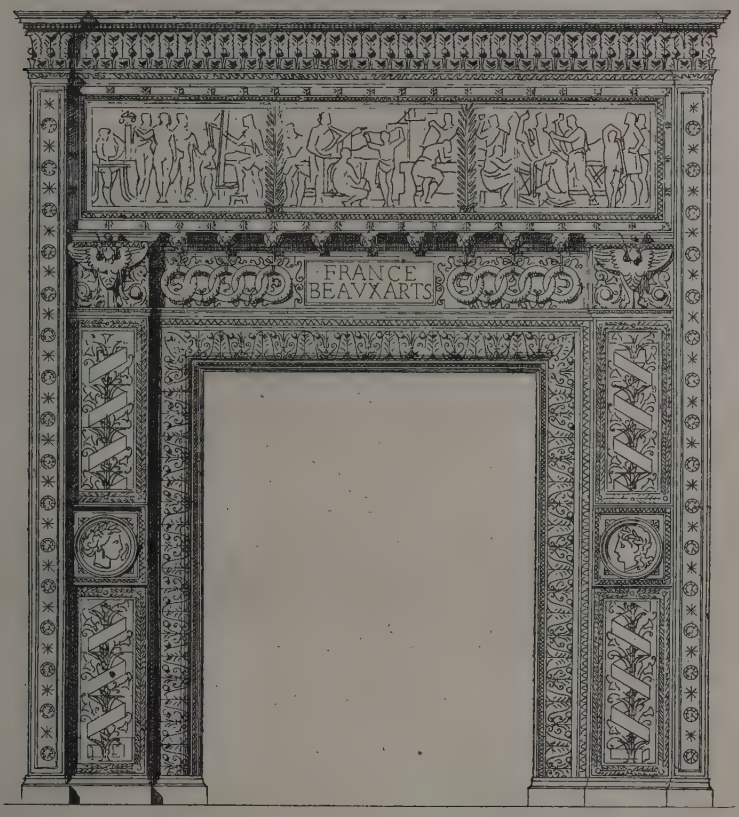


JAPONAISE, PAR M. AIZELIN.

(Croquis de l'artiste.)

se préoccupant davantage du type national, qui eût été bien autrement caractéristique. Les seules qu'on remarque sont l'*Indienne* de M. Cugnot, chargée de colliers et de bijoux comme les statues des déesses indoues ; la *Chinoise* de M. Captier, et surtout la *Japonaise* de M. Aizelin, tout à fait jeune et élégante, avec un arrangement de costume des plus heureux,

ainsi qu'on le peut voir dans le croquis même de l'artiste. Le Japon, du reste, a du bonheur au Champ de Mars, car l'*Asie* de M. Falguière est née au Japon, et, si nous ne nous défendions de penser à ses bronzes, ils nous détourneraient de tous nos devoirs.



PORTE DES BEAUX-ARTS, PAR M. PAUL SÉDILLE.

(Dessin de l'artiste.)

On a déjà parlé ici même des groupes d'animaux qui cantonnent le bassin inférieur de la cascade. Le cheval est peut-être un peu dégingandé, et l'*Éléphant* de M. Frémiet ne se masse pas de tous les côtés d'une façon heureuse. C'est de près seulement qu'il a toute sa valeur quand on l'isole pour le regarder en lui-même; il aurait mieux valu lui donner dans l'architecture une place unique et prépondérante que

de le mettre en pendant avec des animaux d'une autre taille. Cela a mené forcément à le réduire relativement, et, sans que beaucoup de gens s'en rendent compte, c'est ce changement d'échelle qui en diminue les mérites et l'effet. Il ne paraît pas beaucoup plus grand que les autres et l'on est choqué de cette inégalité. L'article de M. Gonse a donné le dessin du *Bœuf* de M. Caïn, et l'on n'oubliera pas la belle ligne de l'animal dressant la tête et regardant au loin. Nous donnons aujourd'hui, d'après un pittoresque dessin de l'artiste, le *Rhinocéros* de M. A. Jacquemart, peut-être le plus remarquable et à coup sûr le plus difficile de tous à réussir. Avec ses formes lourdes, avec ses plaques d'armures qui restent immobiles, rien ne paraît moins sculptural. L'artiste s'en est tiré et il est impossible de ne pas être frappé par le sentiment de cette force pesante, lente à éveiller, mais qui, une fois excitée, sera furieuse et irrésistible. C'est vraiment un tour de force, et il ne faudrait pas défier l'artiste de faire une belle chose avec un hippopotame.

On le sait, tous les groupes de la cascade sont en fonte dorée. J'avoue pour ma part que je les aimerais mieux en bronze. La richesse toute matérielle en fait d'art m'est rarement sympathique et me paraît moins souvent une beauté qu'une exagération ou, dans un autre sens, une diminution. Certainement pour la *Renommée* du faîte, comme pour le *Génie* de la colonne de la Bastille, la dorure est une nécessité pour éclairer la forme à cette distance et devenir un point lumineux; mais l'éclat est bien facilement trop fort et la dorure du dôme des Invalides l'alourdit plutôt et lui ôte de son élégance. Par un temps sombre évidemment la dorure éclaircit, mais au soleil elle écrase, et l'on ne distingue plus le mauvais du bon. Ce n'est pas un avis général; de bons esprits approuvent complètement la dorure, et il faut se souvenir à quel degré les anciens l'appliquaient aux statues de leurs temples et de leurs rues. Il peut aussi y avoir là pour nous un manque d'habitude, et l'œil est déjà fait à la dorure des groupes de l'Opéra, à propos desquels il faut cependant remarquer qu'ils restent dans la condition de l'éloignement, que la gamme de la façade de l'Opéra, bien plus franchement polychrome que l'aspect du Trocadéro, demandait cette note indispensable, et aussi que leur éclat est déjà très-adouci. Quand ceux du Trocadéro se seront un peu éteints, quand la blancheur de la pierre ne sera plus aussi crue, il se produira sans doute une harmonie qui ne peut pas exister au premier jour.

On a vu dans le dernier numéro un croquis du char d'Apollon par M. Allard, qui couronne l'entablement de la porte monumentale de M. Sédille; il faut l'ajouter par la pensée à celui que nous donnons

aujourd'hui de la porte elle-même. On parle, et ce serait peut-être désirable, de conserver le grand quadrilatère des galeries extérieures du Champ de Mars. Les bâtiments des Beaux-Arts, construits dans la longueur de l'axe disparaîtraient, mais l'œuvre majestueuse de M. Sédille trouverait facilement sa place pour revêtir l'intérieur de l'une des grandes entrées. Elle y gagnerait même parce qu'il serait alors facile de lui donner plus d'importance. La largeur était commandée, toutefois sa hauteur n'est pas aujourd'hui dans la proportion qu'elle demande. Il lui faut un tiers en sus de montant latéral, et l'on n'aura pas de peine à ajouter de chaque côté trois grands noms de plus ; il faut à ses pieds droits une base moulurée plus haute et plus ressentie. Encadrée et serrée comme elle est, on ne s'en apercevrait pas. Ce qu'on y voit, et à juste titre, c'est le grand air et l'élégance du dessin, c'est l'éclat franc et vraiment décoratif des colorations émaillées. M. Lœbnitz, auquel on doit l'exécution de la partie du potier, y a montré un véritable sentiment de la franchise nécessaire à la coloration architecturale. Comme invention et comme exécution la porte de M. Sédille est sans conteste au Champ de Mars le morceau le plus heureux de céramique monumentale.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE

I.

ALLEMAGNE.

On me permettra de répéter d'abord en quelques lignes ce qui, dans la *Gazette* et ailleurs, a été souvent dit, à propos du mouvement artistique allemand qu'on a vu surgir au début de ce siècle.

L'art des rénovateurs de 1810, en Allemagne, s'est appelé *art national*. On connaît ses visées; il tenta de reproduire toutes les idées de la philosophie historique, de la poésie, de l'archéologie, de la mythologie et de la philologie comparées. La place et le rôle de l'Allemagne dans le monde, à partir de ses origines indiennes jusqu'à nos jours, voilà ce que l'art allemand devait montrer et célébrer. La Bible, les contes de fées, les légendes du Rhin, les Niebelungen, le Christ, Luther, et les Grecs considérés comme les oncles des Allemands, formèrent le bagage et le personnel de ce qui fut l'art néo-chrétien, puis devint le romantisme. Le Moyen-Age, quelque peu défiguré, fut le grand magasin de décors et de costumes où s'approvisionnèrent les rénovateurs de 1810. On sait leurs noms : Cornélius, Overbeck qui inventa le préraphaélisme avant les Anglais, Veit, Schadow, Kaulbach, Bendemann, Schnorr et bien d'autres à leur suite, Bégas, Schwind, Steinlé, qu'influença ensuite Gallait, Hess, Koch, Fuh-

rich, jusqu'au professeur Wislicenus dont le tableau l'*Imagination portée par les Rêves* pourrait passer pour l'enseigne de tout le mouvement.

Il y eut aussi quelques tendances coloristes à travers les écoles de la pensée pure. Bégas fut élève de Gros, et les œuvres jaunes, noires et rougeâtres de Paul Delaroche, Léon Cogniet, Robert Fleury, Heim, Monvoisin, puis Devéria, issus en partie, eux aussi, de la peinture de Gros, infiltrèrent quelques-unes de leurs colorations dans les ateliers d'outre-Rhin, où, en revanche, notre Ary Scheffer et notre Flandrin puisèrent des inspirations trop sévères, trop spiritualistes. Le pavillon de la ville de Paris nous montre justement quelques-unes de ces toiles, aujourd'hui si vieilles et si curieuses, des Cogniet, des Robert Fleury, des Heim, des Delaroche, et l'on peut reconnaître qu'il en reste quelque réminiscence dans l'ensemble de l'art allemand. M. Makart, le Viennois, par exemple, s'en ressent très-nettement, quand même il n'en aurait subi l'action que par l'intermédiaire de son maître, M. Piloty, ou du belge Gallait. Cornélius, Overbeck, Veit furent de véritables apôtres; ils en eurent le langage qu'ils empruntèrent à la Bible. Dès 1830 leurs disciples, leurs catéchumènes constatèrent avec douleur et horreur qu'une réaction de la peinture contre la pensée pure s'accentuait en Allemagne. Non-seulement hérésie coloriste au sein même du romantisme de 1810, mais culte nouveau et scepticisme menaçaient l'église artistique.

La célèbre galerie du baron de Schack, à Munich, contient principalement des spécimens fort intéressants du talent de tout le groupe romantique. A la galerie de Schack, on peut opposer la galerie de M. Ravené, à Berlin, qui révèle tout un autre courant d'idées et d'art, le courant familier. En effet, à côté du mouvement retentissant des romantiques et de leurs ambitieuses compositions, une pensée non moins *nationale* créait un autre mouvement, modeste d'abord, mais qui devait dominer l'autre et lui survivre.

D'abord à Berlin, une légende historique beaucoup plus rapprochée de nous que celle des Niebelungen, légende presque toute fraîche, encore palpitante, celle de Frédéric-le-Grand, en un mot, engendra à l'Allemagne deux artistes supérieurs, le sculpteur Rauch et le peintre Menzel.

Le monde des soldats qui est un monde populaire, la personnalité de Frédéric II, *familière* et bizarre comme celle d'un bourgeois d'Hoffmann, ramenaient d'une pente naturelle les artistes vers la vie réelle, vers les sujets de la vie contemporaine.

A Dusseldorf, avec Bendemann qui jeta sur le Moyen-Age un regard pieux, mais un peu froid, il y eut un des deux Schadow qui pensa da-

vantage à la peinture, à la bonne peinture. Des centaines de jeunes gens ne se pressèrent pas impunément au pied du vieux château sur les bords du Rhin. Il y en eut qu'anima le sentiment de la vie et de ses saveurs. Le paysage archéologique et noble des Rottmann et des Preller, de Munich, ne suffisait plus. On s'enrôla, en attendant, sous la bannière de Lessing et de Schirmer, gens sages, sérieux, idéalistes, admis seulement par la nature à ses paysages de cérémonie et non dans son intimité.

L'art dur, efforcé, compliqué des rénovateurs de 1810, malgré certaines grandes lueurs d'énergie, de pensée et de poésie qui jaillirent de ses flancs, et surtout des flancs de Cornélius, menaçait d'être à son tour un dogme académique.

En peignant sur les murs de la Pinacothèque, à Munich, le cerbère académique aux trois têtes de professeurs emperruqués, que Cornélius et ses amis mettent à mal, le célèbre Kaulbach figurait, sans s'en douter, une image éternelle qui pouvait un jour se retourner contre les siens.

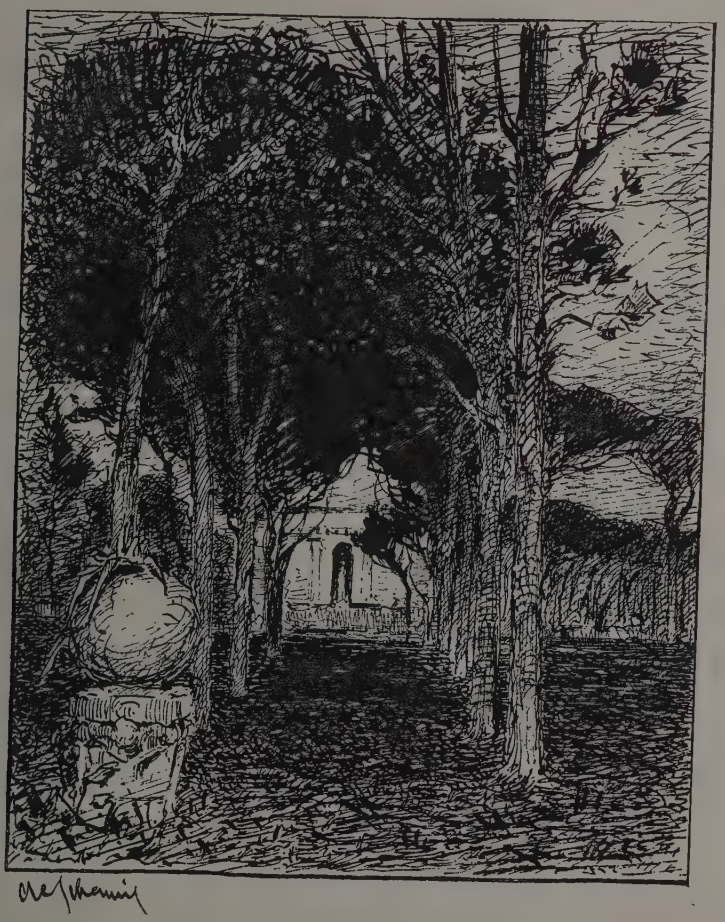
Mais Kaulbach lui-même passa à l'ennemi. Il encouragea les coloristes et les familiers ; il fut des leurs. Il tint à avoir pour successeur, à l'Académie, son élève et ami, M. Carl Piloty, que les fidèles de Cornélius flétrissaient en l'appelant le Réaliste, parce que l'auteur de la *Mort de Wallenstein* et du *Néron incendiant Rome* avait fait *reluire* un diamant, jusqu'à l'illusion du trompe-l'œil, au doigt du fameux général de la guerre de Trente ans. Kaulbach confia expressément son neveu Auguste à M. Carl Piloty pour que celui-ci en fît un coloriste, et celui-ci en a fait un charmant coloriste.

Des centaines de jeunes gens, à Munich comme à Dusseldorf, voulurent échapper aux théories piétisto-philosophiques de M. de Bunsen et aux synthèses de Frédéric Schlegel, pour jouir enfin à leur aise de la peinture et de la nature, si faire se pouvait.

On alla à Venise, on alla à Anvers, on regarda les Français et les Belges. Les Expositions universelles de 1855 et de 1867 secondèrent les échanges et les progrès artistiques. Celle de Munich, en 1869, fut plus décisive encore. Les Allemands y admirèrent Courbet et s'émerveillèrent de nos paysagistes et de nos animaliers.

Dans les collections publiques ou privées de l'Allemagne on rencontre un petit nombre de noms français : Robert Fleury, Couture, Delaroche, Horace Vernet, Jacquand, Léopold Robert, Biard, Rosa Bonheur, Eug. Lepoitevin, Troyon, Gudin, Cabanel, Charles Muller, Fromentin, Meissonier, Gérôme. On peut retrouver à l'Exposition actuelle des traces qui prouvent que les peintres allemands, y compris M. Édouard Charle-

mont, qui a envoyé le *Gardien du sérail* à notre Salon, ont fait plus d'une station devant les toiles de ces Français. Édouard Hildebrandt était un élève d'Isabey, et il y a aussi des souvenirs d'Isabey dans quelques tableaux de l'Allemagne.



SOLITUDE, PAR FRÉDÉRIC DE SCHENNIS.

(Croquis de l'artiste.)

Le Belge Gallait a été pendant longtemps un dieu dans certains ateliers d'outre-Rhin, et il s'y est transfusé en plus d'un pinceau. Beaucoup des œuvres germaniques ressemblent maintenant à celles qui sont l'expression courante et moyenne de la peinture française ou belge.

D'autres influences ont agi sur les artistes allemands. Des splendides Rubens de Munich rien n'a transpiré en eux. La note allemande est contenue et les débordements de lumière du grand Flamand ne l'accommodent pas. M. Lenbach, pourtant, a copié les Rubens de Munich. Mais c'est Rembrandt, ce sont les Hollandais, avec leurs tranquilles et fortes enveloppes, qui semblent avoir frappé les peintres d'outre-Rhin et qu'ils ont transposés, le plus souvent, dans une gamme moins vive, sans leurs harmonies si grasses, si chaudes, si intenses.

Aujourd'hui enfin, quand les organisateurs de l'exposition ont voulu montrer *l'art national*, ce n'est plus au romantisme qu'ils se sont adressés; c'est au genre familier, sentimental ou gai, au portrait, au paysage, à quelques scènes modernes qu'ils ont demandé l'expression de cet art national. On voit quel changement s'est fait.

L'exposition allemande ne montre cependant pas toutes les tentatives de l'art actuel. On n'y a point admis ceux que nous nommerions des réalistes ou peut-être des intransigeants. Les partisans de l'école romantique, de leur côté, ni les peintres d'histoire, n'ont eu toute la place qu'ils désiraient. On a beaucoup réclamé et des plaintes ont été portées jusque dans le giron du prince de Bismarck. Les peintres militaires n'ont pu se montrer. En résumé, il y a en Allemagne, de même que chez nous, trois ou quatre cents *noms* de peintres; un tiers à peine a trouvé place à l'Exposition. Mais aussi, sauf bien peu d'exceptions, les œuvres exposées proviennent des collections publiques ou privées. Elles sont triées sur le volet. Parmi les cent seize peintres à qui on les doit, on ne compte pas moins de trente et un professeurs des Académies, et tous sont connus et estimés dans leur pays.

Il est certain que nous sommes ici en face de gens qui gardent le respect et la loyauté de l'art. Ils ne cherchent pas à forcer l'œil, ils ne font aucun tapage. La note générale est contenue, sobre, discrète. Elle repose d'ordinaire sur une tonalité brune mêlée d'un peu de roux. L'exécution dans la plupart des toiles est bonne ou convenable, souvent nette, poussée, tout au moins soutenue. L'esprit des artistes paraît calme, sérieux, recueilli, à demi mélancolique, sauf quelques accès de gaieté çà et là, et enfin *très-clair*. L'Allemand nuageux de nos traditions a disparu, ou bien il a été mis à la porte de la salle qu'a si bien ornée et disposée M. Gédon, un sculpteur qui est devenu un remarquable décorateur en architecture.

Qu'on prenne les œuvres dont le sujet est le plus romantique : la *Danse macabre* de M. Spangenberg, et la *Poursuite de la fortune* par M. Henneberg; l'idée y reste parfaitement claire. Dans ce dernier tableau,

par exemple, la Fortune voltige sur une bulle de savon; par là on explique combien elle est illusoire et peu durable; un cavalier avide court après elle; il a lâché la bride du cheval, et il s'élance sur une planche étroite, au-dessus d'un précipice. Nul ne saurait méconnaître l'imprudence et l'aveuglement de ce cavalier. Il a perdu toute notion d'humanité puisqu'il a renversé une femme en passant. Pour que le spectateur ne garde aucun doute sur les périls qui entourent et la fin qui attend ce misérable chevaucheur, la Mort est derrière lui, mais il ne voit rien : ni la mort, ni le précipice, ni la femme renversée... L'intention entasse ici tant d'éclaircissements qu'elle en devient un peu ridicule.

Volontiers l'on blâmerait ces peintres d'être trop clairs. Ce n'est pas, en effet, l'obscurité qu'on peut reprocher aux rénovateurs de 1810. Ils ont au contraire toujours *pesé* sur l'idée, et c'est la surcharge d'incidents destinés à commenter cette idée et à n'y rien laisser de sous-entendu qui trouble et embrouille le spectateur, alourdit et rend inanimées leurs compositions.

Sur la table des albums, les résultats de la lutte entre le vieil esprit et le nouveau se montrent bien frappants, bien curieux à noter. Là se trouvent, entre autres, le conte de *Cendrillon* et le conte des *Sept corbeaux et de la Sœur fidèle* illustrés par Schwind, à côté du poëme comique de Henri de Kleist, la *Cruche cassée* (Der zerbrochene Krug), illustré par Menzel. L'entrain, l'observation, l'imprévu, la lumière, l'esprit, la vie, celui-ci a tout. Schwind imaginait au contraire de complexes compositions qui se meuvent péniblement à travers des arceaux gothiques, sans air, sans liberté, solennelles, guindées jusque dans les essais de comique, et si l'affirmation pesante du sujet en exclut du moins la fadeur, si les qualités de conception se laissent apercevoir à l'homme qui regarde avec patience, la différence entre ces images et celle de la *Cruche cassée* n'en reste pas moins la même qu'entre des figures de cire et des êtres vivants.

Depuis 1867 et surtout depuis 1855, le personnel de l'art allemand s'est beaucoup renouvelé, et nombre de célébrités, autrefois consacrées, ont disparu ou se sont abstenues. Quelques-unes, telles que MM. Preller (qui est mort), André et Oswald Achenbach, Lessing, Leu, Gude, paysagistes, Graeb avec ses intérieurs d'églises, Jordan, Schlœsser, amis des scènes paysannes, font encore ce qu'on appelle une très-honorable figure; mais enfin le terrible arrêt, place aux jeunes, a été prononcé en Allemagne comme ailleurs. Quelques grandes ou charmantes individualités, en revanche, n'ont point perdu de terrain.

De la peinture monumentale, de ces fresques qui couvrent les murs

des monuments publics, des habitations particulières, des grands cafés et des concerts, nous ne pouvons juger à Paris. La pluie, le vent, l'air aigre, ont beau effacer ces fresques, les Allemands ont fait de celles-ci leur chose, et quand elles s'effacent on les repeint. L'art de 1810 est par là condamné à périr en grande partie. Il est vrai qu'en Allemagne comme en Angleterre, depuis quelques années, on s'inquiète de procédés conservateurs de la fresque. M. Maclise à Westminster a essayé d'une espèce de détrempe particulière, et M. Piloty préconise, dans les ateliers de Munich, pour la décoration murale, une sorte de peinture à l'eau, d'aquarelle en grand, dont on est jusqu'à présent fort satisfait.

Ces explications données, je commencerai par parler de deux hommes remarquables qui ne furent point remarqués à l'Exposition de 1867, MM. Lenbach et Boecklin.

Un charpentier de Schrobenhausen, village de Bavière, employait, il y a quarante ans environ, son fils encore enfant, à barbouiller les solives et les pans de bois des maisons de paysans qu'il construisait.

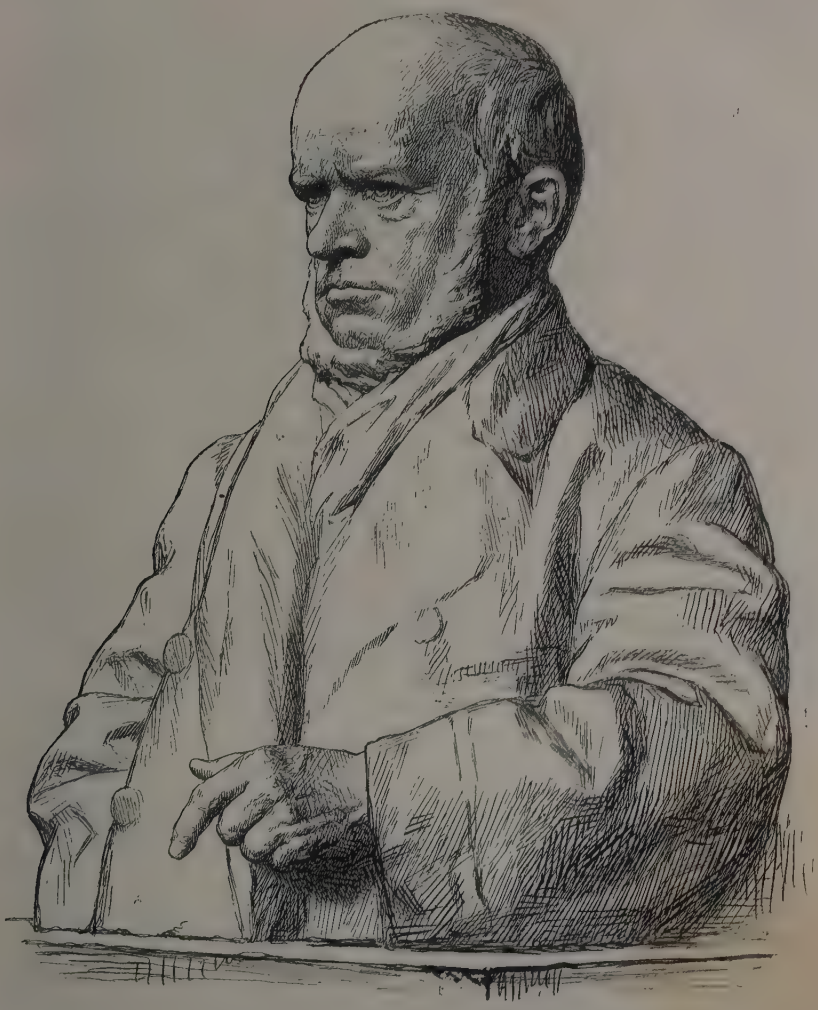
Une des plus ardentes vocations de peintre, qu'on ait vues en ce temps-ci, brûlait chez l'enfant. Avec les grosses couleurs du charpentier, il se mit à peindre les gens et les bêtes qu'il voyait autour de lui. On lui parla du Musée de Munich et de ses merveilles. Il voulut y aller voir, et partit un jour, nu-pieds, avec quelques sous dans sa poche, pour la capitale bavaroise. Il contempla les tableaux, et, de retour au village, obséda son père jusqu'à ce qu'il en obtînt la permission de vivre à Munich. Le charpentier faisait à son fils une pension de *quinze sous* par jour.

Le jeune homme se présenta chez M. Piloty, qui s'intéressa à lui et le fit admettre parmi les élèves de l'Académie, où l'on eut quelque peine à le garder, parce que le disciple eut lui-même beaucoup de peine à se plier à la méthode de l'enseignement.

M. Lenbach commencera maintenant, je le pense, à paraître intéressant.

Il retourna dans son pays, après ses études faites, et y peignit, avec une sorte d'ivresse, des figures de paysans comme au temps de son enfance. Un berger endormi, qui appartient au baron de Schack, date de cette époque. M. Piloty, homme d'un caractère généreux, d'un esprit supérieur, véritable protecteur des jeunes talents, emmena, à ses frais, M. Lenbach à Rome. C'est d'après des études peintes au pied de l'arc de Titus que celui-ci, revenu à Munich, exécuta un tableau qui fit sa réputation et que possède le comte Palfy, de Pesth. Le succès lui valut d'être nommé professeur à l'Académie de Weimar, où il se lia avec M. Reinhold

Begas, sculpteur, et M. Boecklin, peintre, tous deux professeurs aussi. Les trois amis ne tardèrent pas à donner leur démission. Le professorat leur faisait perdre un temps précieux que l'art seul leur paraissait récla-



BUSTE DE M. ADOLPHE MENZEL, PAR M. REINHOLD BÉGAS (Dessin de M. Gilbert.)

mer. M. Boecklin, homme tourmenté de recherches singulières, influença un moment M. Lenbach et faillit l'entraîner dans sa propre voie.

M. Lenbach revint à Munich où il copia quelques-uns des Rubens de

la Galerie royale. Ces copies étaient belles, on lui en demanda d'autres, et il partit une seconde fois pour l'Italie, où il en exécuta de nouvelles, entre autres, d'après Titien. Il se rendit ensuite en Espagne, tantôt copiant Velasquez et Murillo, tantôt peignant de beaux portraits. Il se lia avec Ricard durant cette période de sa vie.

En 1867, il eut une troisième médaille à l'Exposition universelle, où M. Knaus eut, et avec justice, un grand prix, où M. Menzel obtint la croix et une seconde médaille, M. Piloty une première médaille, M. Gude une seconde médaille, MM. André Achenbach et Fagerlin des troisièmes médailles.

En 1869, à propos de l'Exposition de Munich, M. Müntz a signalé pour la première fois M. Lenbach dans la *Gazette*. Le portraitiste allemand est aujourd'hui très-célèbre; il est devenu le peintre des princes et des souverains. Son portrait de l'empereur d'Autriche a figuré à l'Exposition de Vienne. Un dernier trait peindra M. Lenbach à son tour. Si une tête lui plaît, qu'elle soit illustre ou non, il se refuse à recevoir de l'argent pour le portrait. Enfin il est le peintre du monde wagnérien. On a de lui un Wagner de profil et la figure de M^me^ de Bulow. Pourtant, selon la chronique, il n'aimerait pas la musique de Bayreuth.

Au Champ de Mars, on discute beaucoup M. Lenbach. Il est difficile d'être plus personnel, en conservant la marque de la peinture qu'on a copiée et des artistes qu'on a fréquentés.

Ce qui me frappe dans le portrait du chanoine Dollinger, le chef, comme on sait, du parti *vieux-catholique*, et surtout dans celui du baron de Liphart, c'est une singulière attache avec l'homme rouge de M. Millais, et avec la tête de femme de M. Ferdinand Gaillard. Voilà trois artistes, un Allemand, un Anglais, un Français que la physionomie humaine émeut profondément et qui, la sentant chacun à sa façon, n'en arrivent pas moins à un commun rendez-vous de peinture, d'exécution, de vision. Curieuse loi organique qui gouverne les esprits et en fait une même famille, malgré les races et les distances !

M. Lenbach exprime à un haut degré le mordant d'une figure, la vivacité, la profondeur humide des yeux, le caractère, l'accent de la bouche et de l'oreille, se complaisant librement à appuyer sur tel ou tel trait qui le séduit davantage. Son exécution est singulière, peu soucieuse de faire tourner correctement un plan, de laisser de la transparence dans les ombres. Tantôt elle est fluide ou boueuse, tantôt épaissie et saccadée. Mais il a pleine et profonde impression de l'homme et de ce qui domine dans son visage, dans sa tournure. Ses portraits de femmes ont un grand sentiment de grâce et de charme qu'il faut cependant aller

chercher sous un mélange assez alourdi de souvenirs de Rembrandt et de Jordaëns, et sous une lumière un peu blafarde; mais sentiment aigu, individuel, neuf dans l'assimilation de ce qu'il a pu voir, peinture ou nature, est l'artiste.

Pelure d'oignon, disent les uns, grande aquarelle vernie du système Piloty, disent les autres, peinture beurrée, persillée, à la maître-d'hôtel, ajouterais-je! Tout ce qu'on voudra. L'artiste qui s'appelle Lenbach est une personnalité, un homme hors rang.

M. Boecklin, né à Bâle, se voue aux mythologies et aux ermites. Il comprend les mythologies d'une façon particulière; c'est un romantique coloriste ou plutôt un *boecklinisle.* Il vit à part, il invente des couleurs, il est dur pour ses confrères, il est excentrique et il fait de belles choses que le baron de Schack enferme dans sa galerie. Il a beaucoup cherché, quelquefois trébuché. A la fin, ce que nous voyons de M. Boecklin cette année, l'*Idylle marine*, est très-étonnant. A une fantaisie il a donné l'énergie et la plénitude de la réalité, cas vraiment extraordinaire.

Les personnages sont si vigoureux de forme et de couleur, et cette mer est si puissante avec sa houle écumeuse, ses flots que bleuit, en s'y plongeant, la main de la nymphe, flots violets qui battent lents et lourds sous un souffle d'orage, dont le fouet rassemble des nuées basses, sombres, percées de lueurs blanches; œuvre d'un aspect étrange, désolé, menaçant et formidable d'où s'exhalent l'odeur et l'air salin de l'océan du Nord.

Les reproches porteraient sur de certaines lourdeurs qui se retrouvent chez les peintres dont l'éducation s'est faite avant 1867 ou 1869, et même chez presque tous les peintres allemands.

La hardiesse, la puissance et la violence de la facture sous une enveloppe générale, calme et pleine d'unité, m'arrêtent devant l'*Usine* de M. Menzel.

C'est une peinture *cursive* et presque dédaigneuse dans sa certitude, qui enveloppe rapidement les formes, ne cherchant que leur accent et voulant étreindre d'un coup l'impression générale; une peinture déroutante dans son allure *bousculée* en apparence, mais d'une sûreté absolue et d'une grande sincérité dans les libertés qu'elle prend.

M. Menzel, artiste de premier ordre, a voulu faire l'épopée de la fonderie.

Les feux orangés des fourneaux et le jour pâle du dehors, voilé par une buée de vapeur, se combattent dans l'antre sombre et confus où des bras, des têtes, des corps, des roues, des tringles, des charpentes, entremêlent leurs silhouettes, leurs détails à travers les lueurs et les ombres.

Évoqué par les différentes clartés des foyers, car M. Menzel a une véritable passion pour le feu et ses colorations variées, un peuple d'ouvriers, la pipe à la bouche, les reins cambrés, les bras levés ou le dos courbé, se raidit, pour frapper, soulever, traîner. Des hommes mangent dans le coin le plus noir; d'autres, demi-nus, se lavent et s'essuient.

Les gestes, les mouvements me rappellent Daumier. M. Menzel est un profond observateur; les forgerons qui se tiennent près des foyers ont l'œil *très-dilaté* et très-brillant; je ne voudrais que ce trait pour me dire que cet artiste connaît, saisit le côté caractéristique d'un milieu, d'une situation.

C'est très-simple, très-fort et très-beau, en dépit des tons lourds et salissants qui écrasent certains coins de cette toile.

Le *Bal officiel* du même peintre, tout petit tableau merveilleux de poses, d'attitudes, de vérité, d'individualité, et ses aquarelles d'église sont fort remarquables.

M. Menzel avait exposé, à notre Salon de 1868, son *Couronnement du roi Guillaume à Kœnigsberg*, si important par le sens physionomiste des innombrables figures qui remplissent la toile et par cette sincérité d'accent et d'art qui repousse toute fausse séduction, tout charlatanisme, tout artifice.

De là pour certaines personnes de la difficulté à comprendre ce grand talent.

M. Menzel est célèbre aussi pour ses illustrations, et il est peut-être le premier illustrateur du temps.

A côté des œuvres de M. Menzel se trouve son buste sculpté par M. Reinhold Bégas. Ce buste nous montre un petit homme, engoncé dans un cache-nez et *enhouppelandé* dans un large paletot; un type allemand par excellence, au grand front bombé, aux yeux enfoncés, à la bouche tourmentée, rechignée, volontaire, bizarre, tout en intelligence et en originalité. C'est un sculpteur de bien du talent que M. Bégas, et je vois chez lui de curieux rapports avec M. Lenbach, comme il me semble qu'il y en a entre M. Menzel et le sculpteur Rauch. Le buste de M. Menzel et celui de M^me^ Hopfen, femme d'un littérateur distingué, ont à mes yeux le sentiment de peintures de M. Lenbach traduites en sculpture. Et certes, lorsqu'à Weimar s'associèrent ces trois artistes, M. Lenbach, M. Boecklin et M. Bégas, ils se connaissaient en hommes de valeur et ils se sentirent de même bord.

Destiné à une grande réputation, à moins qu'il ne soit discuté avec acharnement, est M. Leibl, plus jeune que les précédents. Il avait exposé au Salon de 1869 un portrait de femme à la Rembrandt que remarqua plus

d'un artiste. L'année dernière j'ai parlé de son portrait d'homme. Ce portrait reparaît au Champ de Mars, accompagné d'un tableau qui représente des paysans lisant le journal. De tous les peintres allemands,



GROUPE DE LA FÊTE D'ENFANTS, PAR M. LOUIS KNAUS.

(Croquis de l'artiste.)

M. Leibl est le *facturier* le plus étonnant. Il manie le pinceau comme il veut. Il y a en lui une de ces organisations vouées spécialement à la fonction de peintre, comme celle de Courbet, et qui s'en vont tirant de la peinture les choses les plus surprenantes. Il faut voir au Salon deux

têtes de M. Leibl, modelées en *pleine lumière*, vrais chefs-d'œuvre de maître peintre de corporation, le donnant à faire en cent aux confrères.

Un portrait par M. Kolitz a aussi beaucoup de cette force et de cette intensité des tons justes, francs et beaux qui rappellent le talent de Courbet. La jeune critique allemande qualifie de *génial* M. Kolitz et lui reconnaît une énergie très-personnelle. Le peintre n'en est pas moins très-attaqué en Allemagne par certaines écoles.

Une nature morte de M. Hertel se rattache à cette catégorie des robustes peintures.

La plus grande situation artistique en Allemagne paraît être celle de M. Piloty, directeur de l'Académie de Munich depuis 1874.

Le talent du peintre, nous ne pouvons guère l'apprécier d'après son Wallenstein en litière; page bien composée, dirait un esprit académique, soigneusement dessinée, mais de tonalité fade. Peu d'années avant 1870, on a vu à Paris sur le boulevard des Italiens, le *Néron* de M. Piloty, qui ne nous a pas laissé un souvenir bien émouvant.

L'Académie de Munich est la plus fréquentée de l'Allemagne, plus de mille artistes se réunissent sinon dans son sein, du moins autour de ses flancs. M. Piloty aura joué un grand rôle dans l'art contemporain allemand. Coloriste secondaire personnellement, c'est lui qui pousse les jeunes gens vers la couleur, c'est lui qui a encouragé et secondé les meilleurs peintres ou plusieurs des meilleurs peintres du mouvement moderne.

Il aura présidé aux destinées artistiques de MM. Makart, Auguste Kaulbach, Gabl, le plus fort des peintres de paysanneries, Kurzbauer, Defregger qu'entoure dans le Tyrol toute une colonie de peintres, Liezen Mayer, illustrateur de *Faust*, Gabriel Max, Wagner et bien d'autres, y compris son frère, Ferdinand Piloty, illustrateur de *Roméo et Juliette*, M. Lenbach et M. Leibl.

Il y a longtemps déjà qu'à travers les idéalistes de Dusseldorf surgit M. Knaus, qui donna une vive impulsion aux tentatives coloristes. M. Knaus, s'il ne réussit pas tout à fait du côté de la couleur et du côté des morceaux de bravoure, garda un charmant esprit de grâce, de naïveté et de gaieté jusqu'où personne encore parmi ses compatriotes ne paraît avoir su atteindre. Mais l'espace me fait défaut aujourd'hui; je reviendrai dans mon prochain article sur ses envois nombreux et importants au Champs de Mars.

DURANTY.

(*La suite prochainement.*)

LE SALON DE 1878

(PREMIER ARTICLE.)

L'Exposition universelle n'aura pas fait de tort, au moins pour le nombre, au Salon de 1878; les œuvres exposées abondent. L'ardeur des artistes en général et des peintres en particulier, loin de s'éteindre, semble croître tous les ans: l'affluence devient de l'envahissement. Mais faut-il se réjouir de cet état de choses, quelque honorable qu'il soit, et doit-on préférer la quantité à la qualité?

En vérité, ces premières lignes ne semblent pas tout d'abord favorables au Salon de cette année : je les écris sans hésitation après plusieurs visites attentives au Palais de l'Industrie, mais elles n'engagent pas mon opinion sur les œuvres intéressantes dont j'aurai à parler tout à l'heure. Pour le moment, je formule une idée générale que les Salons précédents ont éveillée dans mon esprit et que l'Exposition actuelle est venue développer encore : les œuvres admises sont trop nombreuses. Des écrivains compétents et autorisés ont déjà soutenu, et ici même, cette thèse; les motifs qu'ils mettaient en avant n'ont rien perdu de leur valeur.

Lorsqu'on parcourt les salles, que de tableaux on rencontre dont l'absence serait plus à désirer qu'à regretter ! Que de toiles n'ont d'autre mérite que le souvenir laissé par l'ancien talent de leurs auteurs ! Parmi les 2,300 œuvres exposées par les peintres, 1,300 au moins sont d'un intérêt nul, je ne dis pas pour le visiteur, mais pour l'artiste qui étudie et qui compare. Pourquoi les admettre alors et pourquoi les montrer? Si les Expositions annuelles ont une autre raison d'être que d'amuser le

public, si elles sont faites pour épurer son goût, pour encourager et développer tout à la fois les talents éclos ou près d'éclore, et enfin pour mettre en lumière, à notre grande gloire, les chefs-d'œuvre des maîtres dont nous sommes fiers, il convient qu'elles soient des enceintes fermées à tout ce qui n'intéresse pas l'art et ne peut concourir à ses progrès.

Il semble d'autant plus urgent d'établir le principe d'une sévérité rigoureuse dans l'admission des œuvres présentées au jury, que depuis quelque temps la peinture s'engage dans une voie qu'il lui importe de quitter; elle a abandonné les traditions, elle a proclamé son indépendance; pour ma part, je n'y verrais pas grand mal, car je crois funeste d'enfermer dans des théories une imagination d'artiste, mais il est arrivé que l'art contemporain a voulu trop vite marcher seul; il a perdu sa ligne de conduite et il s'égare. Tel peintre suivait sa route lorsqu'il voit non loin de lui un rival qu'accompagne le succès, aussitôt il s'attache à ses pas et marche à ses côtés pour jouir des mêmes faveurs et ramasser ses couronnes; mais voilà qu'à l'horizon il aperçoit, dans un sens opposé, un autre favori du public; il court à lui et poursuit ses traces jusqu'à ce que l'espoir d'un succès plus grand encore vienne tenter son ambition. Ce qui manque à nos artistes, c'est la confiance dans les efforts personnels, la persévérance dans la tâche entreprise, surtout le mépris du succès prématuré, mais ce n'est pas le talent; oh! non, ils en ont, pour la plupart, mais ce talent est comme dévoyé, éparpillé, employé mal à propos et inutilement. En outre, il se confine dans l'exécution, dans la pratique savante, dans la facture habile; tout cela mène à l'imitation, et qui sait si l'imitation n'est pas la maladie de notre art?

Je ne parle ici, bien entendu, que de ceux qui dans les sphères artistiques se tiennent à une hauteur moyenne. Nous avons encore, Dieu merci, des maîtres et de grands peintres; ils sont hors de cause, nous aurons occasion de les admirer : ceux-là ils planent; on les regarde d'en bas, et on voudrait les atteindre; ils sont les imités et non les imitateurs.

Ceci dit, j'entreprends l'étude des œuvres qu'il me paraîtra intéressant de critiquer ou de louer. Recherchant dans la foule de préférence les artistes personnels, je ne puis mieux faire que de m'arrêter tout d'abord devant le plafond décoratif de M. Carolus Duran.

Quel que soit le jugement qu'on réserve à l'*Apothéose de Marie de Médicis*, il faut reconnaître qu'on se trouve en présence d'un grand effort tenté par une individualité puissante pour sortir des fadeurs où la décoration se complaît d'ordinaire. L'effort a-t-il réussi? Plusieurs critiques

ont déjà rendu un verdict négatif; mais je ne crois pas qu'on puisse porter sur cette œuvre un jugement équitable avant de l'avoir vue dans



« GLORIA MARIÆ MEDICIS » PLAFOND PAR M. CAROLUS DURAN.

(Croquis de l'artiste.)

la place qu'elle doit occuper. Telles lignes, qui semblent de travers ou déviées, se redresseront suivant les lois de la perspective calculées par le peintre; telles figures un peu longues se resserreront, vues de bas en

haut ; telle coloration trop vive pourra s'adoucir dans l'effet des lumières prévues. Mais s'il convient de suspendre son appréciation définitive, rien n'empêche d'essayer de décrire la composition. Sur le premier plan, des hommes demi-nus, aux formes athlétiques, déchargent de leurs épaules de gigantesques corbeilles de fleurs sur une balustrade en pierre recouverte d'une draperie de velours vert aux reflets d'or. A gauche, une foule d'hommes et de femmes, étagée comme une grappe humaine le long de l'escalier qui monte, se penche pour recevoir ces fleurs et les présenter à la reine, qui tout en haut est assise sur son trône, sous un dais blanc se profilant sur l'azur du ciel. Derrière le dais se dresse un pavillon soutenu par des colonnes entre lesquelles apparaissent des musiciens et des nuées de colombes. Aux côtés de Marie de Médicis se tiennent la Justice et la Religion qui présentent une couronne, tandis que devant le trône, sur les marches de l'escalier triomphal, la Vérité, debout, semble se renverser légèrement pour arracher le manteau bleu qui la couvre. Sur la partie gauche, des personnages, en costume vénitien, accoudés à un balcon, contemplent l'apothéose et jettent des fleurs.

Outre l'abus des colorations trop vives, on a reproché à M. Carolus Duran la vulgarité de ses types qui semblent étrangers à ce monde allégorique où ils auraient été introduits par hasard. J'avoue que cette critique ne laisse pas d'être juste : elle vise même un système adopté par le peintre, système qui me paraît digne d'être discuté. M. Carolus Duran a voulu, en effet, n'employer dans sa décoration que les moyens donnés par la nature seule. Pour atteindre ce résultat, il a supposé réelle la scène qu'il représentait. Les hommes qui apportent les fleurs dans les corbeilles (ou plutôt dans les paniers) sont des colosses habitués à de durs travaux : ils ont monté leurs charges à l'aide de cette échelle de bois dont l'extrémité apparaît sur la toile ; les figures des personnages sont vivantes, humaines et dénuées de cette beauté conventionnelle qui n'existe pas. Vous voyez ces colombes : ne croyez pas qu'elles soient venues par hasard, le peintre nous montre la cage en osier d'où elles se sont envolées. Tout jusqu'à présent est naturel et possible ; mais que vient faire ce génie aux grandes ailes qui plane en sonnant de la trompette ? Que signifie cette figure de femme nue qui se découvre devant le trône ? L'artiste a été comme contraint de donner asile, de guerre lasse, à ces types allégoriques qu'il avait bannis tout d'abord : tant il est vrai que la nature ne pouvait seule lui fournir les éléments de son ensemble décoratif ! Dès lors, le système tombe de lui-même, et il y a lieu de regretter qu'un peu plus d'idéal ne soit pas venu ennoblir certains



LA SAINT-ROCH, PAR M. DESTREM.

(Dessin de l'artiste.)

détails de cette ordonnance si vaste et malgré tout fort grandiose.

Ni les qualités supérieures de M. Carolus Duran, ni ses brillants défauts ne se retrouvent dans le plafond que M. Ranvier a exécuté pour le palais de la Légion d'honneur. L'œuvre plus modeste fait contraste : c'est un chant de flûte après un concert à grand orchestre. Mais cette harmonie douce a du charme : le sujet traité est l'*Aurore*. Celle-ci debout, au milieu de nuées légères, détire ses membres alanguis et dispose sa longue chevelure blonde. A gauche, deux figures sonnent le réveil dans des trompettes de cuivre ; à droite et au-dessous, le Jour se lève pendant que le coq chante ; puis tout en bas, sur un lit de feuilles et de verdure, la Nuit s'enveloppe dans un sombre voile de crêpe. Cette dernière figure est d'un excellent contour, mais la façon dont se modèle le torse laisse à désirer : il est musclé comme celui d'un homme; les nus, du reste, dans cette œuvre, n'ont aucun éclat : ils sont comme baignés d'une onde verdâtre ; néanmoins la composition est d'un excellent effet décoratif : l'ordonnance semble heureusement conçue et sans efforts.

« J'aime à louer, je suis heureux quand j'admire, je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer, » disait Diderot à propos d'un portrait de Michel Van Loo ; je répète ces paroles devant le tableau de M. Vibert. L'*Apothéose de M. Thiers* est une grande toile, ce n'est pas une œuvre grande. Quand on veut chanter avec la lyre, il convient de faire passer le souffle de l'épopée ; ici le style n'existe pas, le sentiment fait défaut, et le goût manque. L'idée d'une mort aussi douloureuse ne renfermait-elle pas en elle-même assez d'images dramatiques et élevées, pour qu'il ait été utile de la formuler à l'aide d'accessoires de théâtre? Étendu sur son lit, chargé des nombreuses décorations qui s'étalent sur sa chemise, M. Thiers ressemble à première vue à un général autrichien en blanc uniforme frappé au champ de bataille. A côté de ce génie, aux ailes d'or, qui s'envole et personnifie l'apothéose antique, était-il rationnel de nous montrer la pompe d'un enterrement moderne, le corbillard de première classe avec les panaches en plumes, les voitures de deuil, les cochers aux vêtements noirs galonnés d'argent, et toute la file des soldats suivant au pas le cortège funèbre? Dans cette mise en scène on voit passer le bout de l'oreille du peintre de genre ; mais, je m'empresse de dire, là où l'on reconnaît M. Vibert, c'est dans l'exécution qui est étonnante. Les couronnes d'immortelles ou de jais, les fleurs et tous les détails sont traités avec une habileté et une sûreté de main merveilleuses ; il y a d'excellentes parties, au point de vue de la couleur, dans le torse du génie, quoique cette figure, un peu raide, laisse à désirer dans son ensemble. La composition du ciel est peut-être ce qu'il y a de

meilleur dans le tableau : au milieu de nuages lumineux, dans les lueurs lointaines, des escadrons passent comme des ombres légères; ce sont les gloires et les malheurs du premier Empire que l'historien a décrits. Malgré tout, on regrette que la conception n'ait pas été plus



LES FOINS, PAR M. BASTIEN-LEPAGE.

(Dessin de l'artiste.)

simple. Au lieu de remuer l'âme du spectateur, l'artiste fait admirer son habilité; là où il aurait pu être ému, il a voulu être ingénieux.

La toile que M. Destrem expose cette année : *La Saint-Roch, bénédiction des animaux dans la campagne du Languedoc*, est une bonne étude de paysans; sans échapper complètement à la critique, l'œuvre présente de l'intérêt et mérite qu'on la signale. Les arbres sont un peu lourds; je crois voir comme une tendance au noir dans l'harmonie générale, mais le coloris vigoureux a de la consistance et il faut louer de très-

sérieuses qualités de sentiment tant dans la manière dont le sujet est présenté que dans l'attitude de chaque personnage.

Je m'empresse d'aller me placer devant la toile de M. Bastien-Lepage intitulée *Les Foins*. Je n'ignore pas que ce jeune peintre a des adversaires implacables et des admirateurs ardents; je me range parmi ces derniers; je ne puis dissimuler le plaisir que me fait cette œuvre personnelle et sincère, toute empreinte de ce sentiment du vrai qui, quoi qu'on dise, n'est pas le réalisme. Le sujet doit se décrire en deux lignes : au milieu des prés fauchés, une faneuse est assise et rêve les yeux ouverts, tandis que, par derrière, le faucheur étendu, le chapeau sur les yeux, dort les poings fermés. Le champ de foin s'étend au loin; çà et là se dressent des meules; dans le fond, des maisonnettes apparaissent au bas de la colline qui se détache sur une mince bande de ciel. On objectera qu'au point de vue de l'intérêt la scène n'est pas comprise, et que c'est moins un tableau qu'une étude; cela peut être, mais qu'on regarde la manière dont est traitée cette tête de femme et ce visage extraordinairement vivant; est-il possible de mieux rendre ce hâle que donne l'air de la campagne et que le soleil du Midi est venu colorer de rougeurs? Qu'a-t-on à reprocher aux demi-teintes du cou, aux colorations brûlées de la poitrine et des bras, au dessin des mains, à la valeur des étoffes? Je ne crois pas qu'on ait jamais mieux donné l'idée du plein air, et dites-moi quel maître a fait une création plus vivante? La nature vue et comprise ainsi n'a pas besoin d'être travestie et comme adoucie pour être manifestée selon les règles de l'art, elle est belle par elle-même. La première fois que j'ai regardé *Les Foins* de M. Bastien-Lepage, je me suis défié de mon impression; j'ai fait plusieurs visites successives : mon sentiment est resté le même, et j'avoue, dussé-je me tromper, que cette œuvre me semble la plus attachante et la plus digne d'être étudiée parmi toutes celles que l'Exposition de 1878 nous a révélées.

En face de ce tableau se trouve la *Jézabel dévorée par les chiens* de M. Comerre. Le hasard en faisant ce rapprochement donne une revanche à M. Bastien-Lepage. Ce dernier était, il y a deux ans, concurrent au prix de Rome en même temps que M. Comerre. Il fut battu par celui-ci dans la lutte définitive; la section de peinture de l'Académie des Beaux-arts lui avait cependant décerné le prix, mais les trois autres sections coalisées cassèrent le jugement, et M. Bastien-Lepage vit son rival partir pour Rome. Les voilà tous les deux de nouveau réunis après deux années de travail; le vaincu devient le triomphateur! Je demanderai au pensionnaire de l'Académie de France quel profit il a retiré de l'enseignement des grands maîtres qu'il a eu le bonheur d'avoir sous les yeux

chaque jour? Sa Jézabel témoigne d'une tendance bien regrettable. Quelle place est réservée à l'idéal dans cette œuvre vulgaire et lourde, qui trahit l'ambition de son auteur de faire du fracas et d'éveiller l'attention quand même? Quelques morceaux, je le reconnais, sont bien peints, mais ce grand corps sans vêtement, étendu à terre au milieu des chiens hurlants, semble celui d'une femme en proie au délire de l'ivresse. Les lignes de la silhouette générale n'ont aucune noblesse; la tête, dont les yeux retournés ne laissent voir que le blanc de l'orbite, roule pesamment parmi les cheveux épars sur le sol ; et au milieu de tout cela faut-il dire qu'une prétention domine, celle de rappeler Regnault et d'imiter son éclat?

M. Besnard, lui aussi, travaille en ce moment à la villa Médicis; devant son *Saint Benoît ressuscitant un enfant* nous nous trouvons en présence d'un art plus sain, quoique susceptible de s'épurer encore; l'exécution semble un peu molle, le fond du tableau, trop sombre, voudrait en vain dissimuler une facture négligée ou trop hâtive; mais il y a une finesse de sentiment charmante dans l'attitude du jeune enfant qui sur les genoux de sa mère se relève doucement au contact de la main de saint Benoît; de plus le sujet, bien présenté, se laisse facilement comprendre.

C'est comme dernier envoi de Rome que M. Ferrier a exécuté la *Sainte Agnès* exposée cette année au Salon. On sait que, sur l'ordre du consul, cette martyre ayant été traînée dans un lieu de débauche, des anges apparurent qui la protégèrent contre toute violence: tel est le sujet choisi par le peintre. Au centre de la composition, sur les marches d'un escalier de pierre, la sainte se présente entièrement nue : un soldat vient d'arracher le voile qui la couvre et va s'emparer d'elle, lorsqu'il est retenu par l'ange, qui arrête son bras et le terrifie de son regard; à gauche, un groupe épouvanté prend la fuite ; au premier plan, est étendu un homme qui, précipité des derniers degrés de l'escalier, gît la face contre terre, tandis qu'à droite, au pied de la statue dorée de Vénus, deux courtisanes se renversent effarées près d'un vieillard débauché, aux membres épais, que sa corpulence empêche de se relever pour se soustraire à l'apparition menaçante. Évidemment ce tableau est l'œuvre d'un peintre dont le talent s'est développé sous l'influence des grandes traditions. Peu de nos jeunes artistes auraient été capables d'entreprendre et de mener à bonne fin une composition aussi vaste. Les groupes sont disposés sans vide et sans que l'équilibre ait été rompu dans l'ordonnance générale. Le corps de la sainte, très en lumière, est d'un excellent contour et d'une élégance chaste : les bras croisés sur sa

poitrine, la tête relevée vers l'ange vengeur, elle se montre dans une attitude très-heureusement trouvée. Voilà, en somme, une œuvre de style. Toutefois je crois que M. Ferrier n'a pas tiré de son sujet, au point de vue de l'effet à produire, tout le parti qu'on en aurait pu attendre. La composition est trop chargée; il y a comme une exagération de mouvement qui distrait l'attention au détriment de la figure principale. Une scène de violence ou presque de bataille était-elle d'ailleurs bien de mise ici? J'aurais voulu voir dominer l'idée de la force calme et paisible de la chasteté triomphante, au milieu de la débauche frappée de stupeur et anéantie.

Pour satisfaire ses engagements, M. Sylvestre, qui avait obtenu en 1876 le prix du Salon, soumet au public une grande toile représentant les *Derniers Moments de Vitellius César*. Une foule acharnée et hurlante traîne le misérable empereur dépouillé de sa toge et lié de cordes devant sa statue qu'on va arracher du piédestal pour la briser contre le sol. Je ne voudrais pas décourager un artiste dont les efforts sont dignes du plus grand respect, mais je ne trouve à louer que les intentions. L'impression première est celle d'une couleur générale marbrée, violacée et crue. La lumière, mal distribuée ou diffuse, ne concentre point les regards qui ne savent où se reposer. Le Vitellius débordant de graisse est ridicule dans sa nudité; il se retourne d'un air piteux vers le spectateur comme pour le prendre à témoin du mal qu'on lui fait. Les différents types en outre, étudiés comme séparément, ne concourent pas à l'unité de la composition. Mais je vois que le tableau n'est pas terminé; c'est peut-être là une excuse pour l'auteur; il faut s'empresser de l'admettre et réserver un jugement qui aujourd'hui serait trop défavorable.

M. Betsellère est un courageux que le succès récompense; il n'a point peur des grandes dimensions : c'est dans un cadre d'une longueur de huit mètres qu'il enferme son sujet : *Jésus calmant la tempête*. La couleur générale, quoique un peu foncée dans les ombres, se soutient sans défaillance; la composition est sagement ordonnée. Toutefois je critiquerai la figure principale qui ne me paraît pas bien conçue : Jésus vu de profil, debout sur la proue de l'embarcation, étend les bras dans un geste violent qu'on peut interpréter de différentes manières. Avec ses cheveux au vent, et ses vêtements qu'agite le souffle de la tempête, le Christ ne donne pas l'idée du calme. N'a-t-il pas l'air plus effrayé que ces compagnons? Cependant un mot tombé de ses lèvres va apaiser les flots; où donc est le sentiment de la confiance que doit lui inspirer son pouvoir suprême? Cette réserve faite, il faut conseiller à M. Betsellère



JÉSUS CALMANT LA TEMPÊTE, PAR M. BETSELLÈRE (Dessin de l'artiste.)

de s'avancer plus avant dans la grande route qu'il s'est ouverte. Hélas! elle est trop peu fréquentée pour qu'on ne suive pas avec intérêt les succès qui l'y attendent.

Il y a comme un souvenir discret et charmant de la naïveté des primitifs Italiens dans la *Sainte Cécile* de M. Guillaume Dubufe; l'œuvre séduit par son impression de calme, de repos et de fraîcheur. Assise sous une sorte de dais bleu aux dessins d'or, la sainte écoute avec ravissement la musique divine; le haut du corps légèrement jeté en arrière, les bras un peu relevés, les mains ouvertes révèlent l'attitude d'étonnement qu'elle a prise aux premiers accords et qu'elle a conservée dans son extase. Un ange vêtu de blanc, aux longs cheveux blonds flottants, se tient à genoux devant elle et lui présente un livre ouvert; à gauche une figure d'enfant joue de la guitare. Dans le fond s'étend un paysage qui se perd dans la brume bleuâtre, et au-dessus de la composition trois autres anges groupés dans un cintre font entendre des mélodies célestes. Tout autour, des fleurs, des fruits et des instruments de musique entrelacés sont représentés sur la bordure et forment des guirlandes. La couleur générale est d'une harmonie douce et claire qu'aucune note discordante ne vient troubler. Voilà certes l'ouvrage d'un coloriste, en même temps que celui d'un peintre qui connaît à fond toutes les ressources de son art. Sous le rapport de l'exécution, en effet, M. Guillaume Dubufe n'a plus rien à apprendre, son habileté est étonnante; les draperies, les étoffes, les menus détails même, sont traités avec souplesse et largeur. Que d'artistes avancés dans la carrière ont obtenu à force d'efforts et de travail toutes ces qualités qui ont ici le charme des dons naturels! Mais après le très sincère hommage rendu à ce talent jeune et déjà en fleur, la critique aura son tour. Mais pourquoi avoir donné au visage de la sainte des traits aussi modernes? La tête ne manque pas d'expression extatique, je le reconnais; elle est cependant dénuée de caractère religieux. Il est permis de se demander tout bas si c'est une vierge que nous avons sous les yeux, ou une pécheresse repentie. Je ferai une autre querelle au peintre, et je le supplie d'y porter son attention. Il se préoccupe trop du pittoresque des costumes, au point de vue des notes de couleur, et pas assez de leur convenance dans la scène où il les emploie. Je n'aime pas à voir la sainte Cécile en robe turque, brodée de rouge, non plus que cet ange revêtu de ce bleu manteau oriental agrémenté d'or. Que vient faire ce tapis persan dont le fond est violet avec une bordure jaune? Toutes ces choses produisent un charmant effet, je ne le nie pas, mais sont-elles bien à leur place?

La figure, que le même artiste expose et qu'il appelle *Avril*, est gra-



SAINTE CÉCILE, PAR M. GUILLAUME DUBUFE.

(Dessin de l'artiste.)

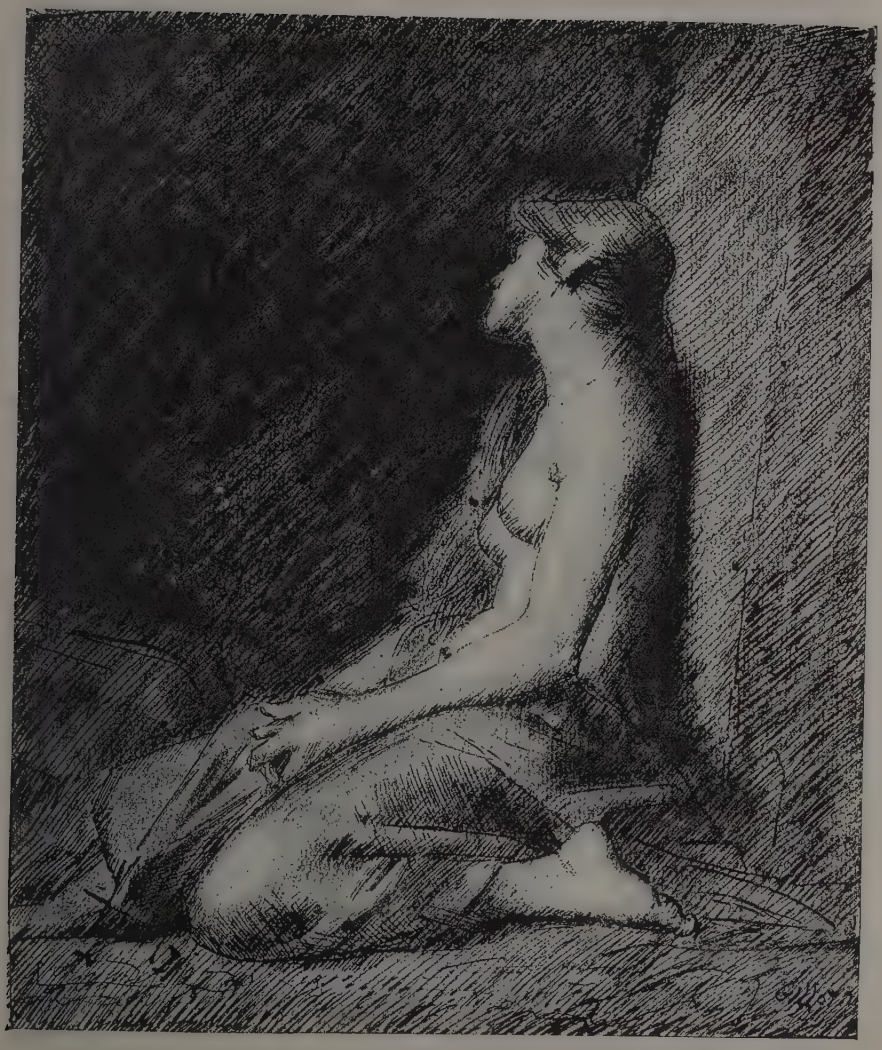
cieuse et suffirait pour donner une idée des plus heureuses facultés de son auteur. C'est une jeune fille nue qui se présente de face et élève au-dessus de sa tête une branche de pommier fleuri. Les ombres qui accusent le modelé sont peut-être un peu accentuées, mais l'effet est voulu, et les lumières argentées qui courent sur les chairs éclairées donnent un charme particulier à cette création séduisante.

M. Machard, l'auteur de la *Séléné*, de poétique mémoire, lui aussi, a été tenté de nous montrer le *Ravissement de sainte Cécile*. Je ne crois pas, à parler franc, que M. Guillaume Dubufe ait à craindre la concurrence. Le sujet bizarrement présenté laisse froid le spectateur. La sainte, assise devant un orgue, paraît en proie à un violent délire; la pose contournée et bizarre trahit comme une souffrance aiguë; l'ange se penche sur elle sans pitié. Tout cela est exagéré et défectueux au point de vue du sentiment, de la couleur et de la composition.

Un tableau illustrera le Salon de 1878 : c'est la *Magdeleine* de M. Henner. Je regrette d'en parler si tard; si j'avais fait un classement par ordre de mérite, la première place lui appartenait de droit. Réjouissons-nous donc, nous avons là un chef-d'œuvre! Comment décrire l'ineffable poésie de ce corps se modelant en pleine lumière et dont les chairs ont l'éclat savoureux d'un camélia blanc s'épanouissant au soleil. « Dans quelle neige intacte au sommet des glaciers », comme dit le poëte, M. Henner a-t-il pris cette belle pâte coulante dont il a fait une nudité féminine? Qu'on m'accuse d'enthousiasme si l'on veut, mais je me sens ravi à la vue de cette Magdeleine; elle peut prendre sa place dans un musée, et fièrement regarder Corrége. Depuis bien longtemps déjà ce peintre nous avait habitués à l'admirer, cette fois il s'est surpassé lui-même.

La seconde toile de M. Henner, le *Christ mort*, contient les mêmes qualités remarquables, mais l'œuvre, plus complexe, est moins parfaite dans certaines parties. Elle n'est superbe que par morceaux, au lieu d'offrir le radieux ensemble de la Magdeleine : en vérité cette critique deviendrait un éloge pour tout autre, mais M. Henner en est arrivé à ce point qu'on lui fait des reproches quand il ne soulève pas l'admiration sans réserves.

Savez-vous comment naissent les perles? Regardez pour l'apprendre le tableau de M. Félix Barrias : c'est une fée qui, nue et debout dans une grotte d'azur, secoue sa chevelure d'où les perles tombent dans les coquillages entr'ouverts, venus là pour recevoir la précieuse semence. L'idée est poétique et neuve; les lignes élégantes du corps féminin s'enlèvent harmonieusement sur le fond sombre. Le torse éclairé par en



LA MAGDELEINE, PAR M. HENNER.

(Dessin de l'artiste.)

haut reçoit la franche lumière et témoigne d'une exécution ferme et soutenue.

Les infortunes de Triboulet ont inspiré à M. Blanchard une composition qui n'est certes pas sans mérite, mais à laquelle je reprocherai de manquer d'unité. La femme étendue sur le lit se présente de biais, les jambes disparaissent dans la perspective; le bouffon, assis à l'autre extrémité, semble n'avoir aucun rapport direct avec la figure qui lui fait face; on dirait deux personnages indifférents l'un à l'autre et réunis par hasard. Quant aux grands chiens noirs placés en premier plan, j'imagine qu'ils sont venus là pour combler un vide. Dans le fond apparaissent de belles étoffes vénitiennes; M. Blanchard nous les a montrées souvent, mais on les revoit avec plaisir.

Je ne saurais m'arrêter longtemps devant l'ouvrage de M. Charles-Louis Muller, *Nous voulons Barabas!* Les proportions en effet laissent à désirer; le sujet semble étranglé dans un cadre trop étroit. Il est désagréable de voir des têtes sans corps émerger ainsi de la bordure, comme si toute une partie du tableau avait été jugée inutile et supprimée. Le fond, dans lequel passe le Christ pour être livré aux bourreaux, est d'une coloration fade et comme savonneuse. Il serait injuste cependant de ne pas louer certaines parties dans lesquelles le talent du peintre se retrouve; la figure du Barabas est expressive.

La dernière création de M. Jules Lefebvre ne sera pas une des moins charmantes : elle s'appelle *Mignon*. Appuyée contre un rocher qui surplombe la mer, la jeune enfant vue de profil laisse son regard flotter au loin, ses cheveux noirs s'échappent d'une sorte de coiffure rouge et tombent sur ses épaules; dans ses mains elle tient une mandoline; sa robe en haillons découvre ses jambes et ses pieds nus. Il y a dans cette figure un sentiment de mélancolie très-fin et très-heureusement rendu. Le dessin atteint, comme toujours, chez ce peintre une perfection absolue. Quant à la couleur, elle est distinguée et douce, sans éclat; une chose me gêne cependant, et je veux la dire : le ciel ne ressemble-t-il pas un peu à un mur?

J'entends faire beaucoup d'éloges du *Bon Samaritain* de M. Boutet de Monvel. L'œuvre a un relief extraordinaire et une vigueur de tons incontestable; mais elle me plairait davantage si elle était personnelle et si les qualités qu'on y vante appartenaient en propre à l'auteur. Que dire d'un tableau où l'on retrouve l'insaisissable contour de M. Henner, les tons roux de M. Bonnat et les ombres de M. Ribot?

Nous devons à M. Escalier une des meilleures choses du Salon. Son panneau décoratif est absolument remarquable par la gaieté de son har-

monie et par l'éclatante richesse de sa lumière. On dirait qu'un rayon du soleil vénitien est venu éclairer cette scène dans laquelle apparaissent de riches costumes anciens, des vases d'or, des singes et des perroquets, et ces belles draperies de velours de Gênes aux fleurs vertes et rouges. Heureux le vestibule qu'une telle décoration viendra animer de sa note joyeuse !

Dans le tableau de M. Lematte, *Nymphe surprise par un faune*, je vois bien la nymphe, mais il faut chercher longtemps pour découvrir le faune; il est caché dans le feuillage et on le voit si peu qu'il ne peut compter pour une figure. J'imagine que le titre n'est qu'un prétexte dont s'est servi l'auteur pour nous présenter une étude de nu; car elle n'a pas l'air surpris cette nymphe qui sort lentement du ravin où sont entassés les rochers couverts de mousse. La tête laisse à désirer sous le rapport de l'expression. Je voudrais la silhouette générale un peu plus élancée et svelte, mais le modelé a des clartés agréables et distinguées.

Peu d'artistes sont plus consciencieux et plus estimables que M. Lehoux : sans repos ni trêve il cherche le style. Il faut louer hautement de si nobles persévérances. Ses *Lutteurs* sont dessinés avec énergie; on sent la préoccupation des grandes lignes; malheureusement la couleur est plate, presque monotone et sans accents. La *Surprise* représente également un groupe de deux figures nues : un cavalier monté sur un cheval noir a saisi par derrière un homme à la chevelure, et d'un mouvement violent l'enlève du sol. Le raccourci est plus audacieux qu'intéressant; il y a dans cette composition comme une prétention exagérée à la vigueur, en même temps qu'un désir inutile de triompher de difficultés qu'il n'était pas nécessaire de faire naître.

Il y a de bonnes parties dans le *Louis IX consolant un lépreux*, de M. Maignan. Le roi, suivi de quelques personnages, occupe le milieu de la composition. Dans un mouvement naturel et heureusement trouvé, il se penche vers le lépreux qui, assis à droite sur une pierre, appuie sa tête contre son bras dans une attitude de profond découragement. Le corps de ce dernier, maigre et décharné, est une forte étude de nu, quoique l'exécution paraisse d'une sécheresse un peu raide. Par contre, les têtes accusent un modelé qui manque de précision. Mais la couleur bleue de la robe de saint Louis est d'une tonalité charmante.

Je regrette qu'avec son second tableau, l'*Amiral Carlo Zeno*, M. Maignan soit tombé dans la peinture de genre. Les personnages disparaissent dans l'importance des accessoires. Ce ne sont que des drapeaux, des branches de laurier, des épées, des étendards, mais l'intérêt du sujet est relégué au second plan.

Si la *Magdeleine* de M. Henner est le chef-d'œuvre du Salon de 1878, le *Casque* de M. Vollon en est la merveille. La grande peinture peut revendiquer un pareil ouvrage. Il faut voir le relief des ciselures, le jeu des lumières sur l'acier, et surtout la magnifique et sourde intensité des ors éteints. C'est une harmonie chaude, concentrée, riche sans violence, splendide sans éclat. Pas un détail de l'ornementation n'échappe, et la touche est large; le procédé simple et facile n'a pas de ces habiletés étroites et mesquines qui trompent l'œil, mais ne le charment pas. Ce n'est pas en effet une imitation exacte, une copie fidèle faite, à force de patience, par un pinceau minutieux et habile, c'est, pour ainsi parler, un portrait, oui, je dis bien, un portrait du casque de Henri II, représenté avec sa physionomie d'objet d'art ancien et ce charme si particulier au goût exquis du XVI^e^ siècle. En vérité, la somme de talent vraiment supérieure dépensée ici est inappréciable, et j'ai la conviction que dans cette nature morte Vollon a égalé Chardin.

L'*Espagnol* du même artiste est une étonnante étude de colorations sombres. Cela tient du prodige *de jouer* ainsi *des noirs* sans produire de confusion ni de monotonie. Mais cette toile est placée trop près du fameux casque et on la quitte malgré soi pour aller le regarder encore. J'espérais faire le lecteur juge de mon admiration en plaçant sous ses yeux une eau-forte que le maître a bien voulu promettre à la *Gazette*.

Nous pensons donner dans le prochain numéro cette intéressante interprétation de l'artiste par lui-même,

Une réelle distinction, une grande pureté de formes manifestant la recherche du style, telles sont les qualités qu'on trouve à louer tout d'abord dans la *Sainte Cécile* de M. Étienne Gautier. Ce n'est plus l'illuminée en extase, c'est la martyre après son supplice et endormie dans la mort qui se présente maintenant à nos regards. Elle est étendue le long d'une marche en marbre blanc; la tête repose sur la nuque au milieu de boucles de blonds cheveux d'où sort un filet de sang. Le corps est placé sur le côté gauche, mais, par une attitude pleine de grâce, la jambe droite passée sur la gauche se présente en premier plan et fait décrire à la silhouette générale une courbe harmonieuse. Sur la poitrine de la sainte se penche une branche de palmier vert. Par terre, à côté d'une lyre et non loin d'une rose blanche fraîchement coupée, se trouve un large glaive maculé d'une discrète tache rouge. Tout cela est très-simple, très-équilibré, très-sage. Le dessin, admirablement suivi dans les lignes qui sont élégantes, a une allure de noblesse incontestable. La critique ne sait où se poser dans cette œuvre où il ne lui est permis de prendre pied nulle part. Mais que dirais-je? Je regrette de ne pas sentir derrière cette pein-



LE MARCHÉ AUX POMMES, PAR M. LHERMITTE.

(Fac-simile d'un dessin de l'artiste.)

ture, une personnalité d'artiste vibrante, avide de s'affirmer et de se produire elle-même en s'écartant des chemins ouverts depuis longtemps; à la place de ce sang-froid et de cet esprit de mesure, je voudrais voir un peu plus d'audace et d'entrain.

Le *Marché aux pommes* de M. Lhermitte obtient un très-grand succès auprès du public, et c'est justice. L'ouvrage est de demi-caractère; mais l'auteur a un talent qui lui appartient en propre. Sur une place de village, par un temps un peu brumeux, des paysannes sont assises, ayant étalé devant elles des tas de pommes aux couleurs réjouissantes. Çà et là se promènent les ménagères le panier au bras; elles passent à travers le groupe des marchandes, les unes pour se récrier sur le prix proposé, les autres pour chercher autre part des conditions meilleures. Indépendamment de l'amusante variété des types et des attitudes, il y a des qualités de couleur d'un ordre élévé dans l'harmonie de l'ensemble. Je remarque comme les têtes très-éclairées se détachent bien au milieu de la sobriété du ton général, sans diffusion ni papillotement, grâce à une très-habile distribution de la lumière. L'animation et le va-et-vient de la foule sont, de plus, exprimés d'une façon ingénieuse et vraie. On peut le voir dans le charmant dessin à la plume de l'artiste lui-même que nous reproduisons.

Bien que la toile exposée par M. Fantin-Latour ne soit pas en réalité une composition, elle me paraît — moins à cause du nombre des personnages qu'en raison de son caractère de haute sincérité — être la meilleure transition entre la grande peinture et la série des portraits que je commencerai le mois prochain. Il est des gens qui prétendent que l'art proprement dit ne peut, sans risquer le principe même de son existence, s'essayer à la représentation de nos costumes modernes : nos modes prosaïques et dénuées de pittoresque lui sont si fatales, disent-ils, qu'il doit s'interdire de se mésallier avec elles. — Il suffit, pour réfuter cette théorie, de montrer l'œuvre de M. Fantin-Latour. Est-il possible de placer, dans un intérieur plus simple et plus bourgeois, des personnages plus naturels, mieux choisis parmi les types que nous coudoyons chaque jour? Et qui osera dire que l'art qui a servi à les figurer, n'est pas véritable et complet? Remarquez comme les personnes que M. Fantin nous montre se meuvent bien dans l'air qu'elles respirent et appartiennent bien au milieu qui les entoure. Nulle part on ne trouve la trace d'une recherche ou la présence d'un détail étranger, introduit pour faciliter la tâche du peintre. Ils sont là tous les quatre dans les différents maintiens de la vie ordinaire. Je sais bien qu'on peut leur reprocher d'avoir la conscience qu'ils *posent* devant un peintre, et de s'être trop

naïvement rangés devant lui. Mais cette critique ne m'empêchera pas d'admirer l'exactitude de la couleur générale, la justesse exquise des valeurs et l'unité de l'effet de l'ensemble. En vérité j'ai voulu terminer par M. Fantin-Latour cette première partie de mon étude sur le Salon de 1878, afin de finir par un éloge qui est un hommage rendu à cet art noble sans phrases, vrai sans abandon et sérieux sans pédanterie.

ROGER-BALLU.

(La fin prochainement.)



EUGÈNE FROMENTIN

PEINTRE ET ÉCRIVAIN

(DEUXIÈME ARTICLE)

II.



J'ai étudié avec soin la façon de peindre de Fromentin, je l'ai suivie avec amour dans ses diverses transformations, et je dois dire, avec sincérité, que je la trouve intéressante entre toutes, par certains côtés même, par exemple par la délicatesse et l'esprit, vraiment admirable. Tout est beaucoup une question de mesure et de comparaison, et je compare les beaux morceaux de l'œuvre de Fromentin à ce qui se peint aujourd'hui de meilleur. Prenons, si vous voulez, la grande *Chasse au faucon* de la collection Laurent Richard, qui vient d'être vendue tout récemment. Quel paysage mettriez-vous, maintenant que Daubigny est mort, en regard de cette page vibrante, lumineuse, aérée, calme et pleine en même temps, où l'Algérie, cette terre de toute grâce et de toute beauté, semble se parer d'une jeunesse immortelle? Quel ciel plus léger, plus fin, plus vivant, plus profond, quel air plus subtil, quelle plus chatoyante diffusion de lumière, quel sourire plus exquis de la nature en fête trouveriez-vous ? Et quel émail du ton, quelle transparence de la pâte ! Soyons de bon compte, rien d'aussi intimement artiste, rien d'aussi équilibré ne se fait plus. Je ne veux, par cette comparaison, qu'appellent forcément les expositions simultanées du Champ de Mars et des Champs-Élysées, diminuer personne, je veux simplement marquer une hauteur. Fromentin appartient à cette grande époque de l'art de la peinture qui

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 401.

commence à Delacroix et finit à Corot en passant par Rousseau, Millet et Daubigny. Il est le dernier de cette noble lignée; il est le lien qui, en la terminant, la rattache à la période de transition et d'inquiétude au milieu de laquelle nous nous débattons.

Plus loin, j'apprécierai son rôle et son influence qui, pour être restée discrète, n'en est pas moins considérable; à présent, je ne veux qu'affirmer ceci, c'est que Fromentin est un peintre de haute race, un vrai et délicieux peintre, j'entends aussi bien par la qualité matérielle des procédés que par leur emploi intelligent. Pour le juger, n'oublions pas qu'il est toujours et par-dessus tout un délicat, que son esprit, d'une rare aristocratie native, est entre les plus cultivés et les plus éduqués de sa génération, qu'il a d'abord été littérateur et que chez lui le littérateur a primé le reste jusqu'à la fin par sa valeur absolue.

De tout ceci il résulte quelque chose de complexe et de raffiné qui n'est point l'art des foules, et qu'il faut déguster à loisir et à petits coups. Je parle surtout de son exécution, qui n'est ni très-puissante ni très-frappante au premier abord, mais qui présente un ensemble de qualités devenues de plus en plus rares et dont la réunion sera bientôt peut-être introuvable. Ses faiblesses, et il en a, ne sont pas dans son exécution; elles sont, — le cher et regretté maître les connaissait mieux que personne et il a lutté sans trêve à les faire disparaître, — elles sont, dis-je, dans l'insuffisance de son enseignement technique. La nature, pour le paysage, est le grand et seul maître; aussi le paysagiste est-il constamment merveilleux chez Fromentin. Pour le dessin de la figure humaine, au contraire, comme pour le dessin de l'animal, les études longues, patientes, ardues de l'atelier, de l'école, sont nécessaires; rien ne les remplace. L'impression, au sens bête du mot, est une utopie. Vélasquez est un impressionniste, d'accord, mais un impressionniste dont la main agile travaille sur le canevas d'une science impeccable. Je reviendrai sur ce point. Je voulais seulement remarquer que l'intelligence et le don étaient tels en Fromentin qu'ils voilent et font presque disparaître ces faiblesses grammaticales, d'ailleurs accidentelles. Il a d'abord et par vocation été écrivain; il ne s'est mis à la peinture que sur le tard, avec curiosité au début, puis avec passion. Il se présente dans cette rare condition d'un littérateur qui se prend à faire de la peinture et qui, de prime-saut, fait de la peinture de peintre et qui n'a voulu faire que cela. Voilà le point qu'il ne faut pas perdre de vue.

On me permettra de préférer l'écrivain, du moins de le trouver plus sûr de lui, plus fort, plus complet, en un mot plus capable de produire une œuvre parfaite, mais il faut reconnaître que l'écrivain et le

peintre sont tous deux originaux et parfaitement sincères, qu'ils ont chacun leur valeur propre, bien indépendante, bien délimitée, quoique parallèle. C'est là un phénomène presque unique, je dirai même unique. « Il a deux muses, dit Sainte-Beuve, il est peintre en deux langues, il n'est pas amateur dans l'une ou dans l'autre, il est artiste consciencieux, sévère et fin dans toutes deux. » Chez Delacroix, auquel on serait volontiers tenté de le comparer, l'écrivain, quoique correct et expérimenté, était resté à une telle distance du peintre que le mérite de l'un se perd dans la gloire de l'autre; sa littérature est à peu près la commune moyenne que peut facilement atteindre tout homme du monde ayant du goût et quelques études. Un seul peut-être a possédé en même temps les deux outils si différents de l'artiste et de l'écrivain : c'est Berlioz. Mais la plume de Berlioz, qui est brillante, pleine de feu, d'imprévu et d'audace, reste toujours entre ses mains une arme offensive ou défensive; c'est celle d'un critique et d'un polémiste, et là encore l'artiste a un tel génie que l'écrivain, même bien supérieur chez Berlioz à ce qu'il est chez Delacroix, s'efface devant lui.

Chez Fromentin, il n'en va pas ainsi : les deux modes d'expression sont en accord parfait, ils forment un tout homogène. Fromentin a toujours pu passer de l'un à l'autre avec une égale facilité, peignant même avec le pinceau tel tableau qu'il avait peint antérieurement avec la plume. Deux faits permettent d'expliquer cette surprenante facilité, qui s'est révélée d'abord dans les volumes du *Sahara* et du *Sahel* et qui, sous une autre forme, s'est poursuivie dans *Dominique* et dans les *Maîtres d'autrefois :* d'une part, un but identique dans les deux moyens, celui de saisir l'aspect juste, net, pictural, des hommes et des choses, surtout l'aspect extérieur, paysagiste, si je puis dire, de la nature, dont les plus infimes accidents le frappent au vif; de l'autre, et dirigée dans le même sens, une mémoire prodigieuse, une mémoire spéciale, physique et topographique en quelque sorte, mémoire qu'a eue Gautier, mais beaucoup moins nette. C'est cette mémoire qui, en 1874, lui permettait encore de peindre et d'imprégner d'une poésie si profondément algérienne cet admirable chef-d'œuvre de la *Chasse au faucon*, dont je parlais tout à l'heure. Il a pris soin dans le roman de *Dominique* qui, comme on sait, a quelques-uns des caractères de l'autobiographie, de définir lui-même cette mémoire, « assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions ».

Une autre condition de son être se présente encore chez lui avec un caractère unique; c'est l'œil, un œil de peintre, comme il s'en est peu rencontré, et qu'il utilise au même degré pour le livre et pour le tableau.



Eug. Fromentin pinx.

Laguillermie sc

LA CURÉE

(Musee du Luxembourg.)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon

C'est avec cet œil-là qu'il écrit, dans le *Sahara*, cette journée de juin, à Laghouat, où tout est chaleur, sécheresse et accablement, et qui restera sans doute la plus belle page de littérature pittoresque qu'ait produite notre langue ; c'est avec cet œil-là qu'il peint de souvenir le *Simoun* et la *Tribu nomade en voyage*.

Ce don tout physique, auquel son merveilleux esprit d'observation ajouta d'ailleurs mille ressources, s'indique déjà dans son premier tableau, *Une ferme aux environs de la Rochelle*, qui, ainsi que je l'ai dit précédemment, appartient à M. Bataillard. Ce petit tableau, qui a figuré au Salon de 1847, est son œuvre la plus ancienne. Il date de 1846. Il peut donc être tenu comme le plus caractéristique de sa manière du début. A le regarder à la surface, il n'est que lourd et pateux ; il renferme cependant déjà des marques curieuses de la justesse d'œil de Fromentin. Il ne trahit aucune autre influence que celle de Cabat : c'est une œuvre timide et naïve, mais qui n'est ni bête ni vulgaire. Elle prend d'autant plus d'intérêt lorsque l'on sait que cette ferme n'est autre que la « maison champêtre » de Saint-Maurice, où il a été élevé et où il est venu mourir. C'est le petit cottage qu'il décrit en tête d'*Une année dans le Sahel*, alors qu'il rend à la liberté un rouge-gorge qui est venu s'abattre dans sa cabine, sur le bateau. Tous ceux qui ont lu le livre se souviennent de cet épisode adorable. — « Connais-tu, lui ai-je dit, avant de le rendre à sa destinée, avant de le remettre au vent qui l'emporte, à la mer à qui je le confie, connais-tu sur une côte où j'aurais pu te voir, un village blanc dans un pays pâle, où l'absinthe amère croît jusqu'au bord des champs d'avoine? Connais-tu une maison silencieuse et souvent fermée, une allée de tilleuls où l'on marche peu, des sentiers sous un bois grêle où les feuilles mortes s'amassent de bonne heure, et dont les oiseaux de ton espèce font leur séjour d'automne et d'hiver ? Si tu connais ce pays, cette maison champêtre qui est la mienne, retournes-y, ne fût-ce que pour un jour, et porte de mes nouvelles à ceux qui sont restés. »

Au même Salon de 1847 fut exposé le tableau des *Gorges de la Chiffa*. Il fut fait après l'excursion à Alger et à Blidah en 1846. C'est le premier contact avec le public. Le morceau fut remarqué, et, paraît-il, méritait de l'être. Nous ne le connaissons que par les quelques traces qu'il a laissées dans les Salons du temps, quoique Gautier, dans la *Presse*, ne le signale que d'une très-sèche mention. Il n'a pas figuré à l'exposition posthume de l'École des Beaux-Arts. Il est cependant très-important, parce qu'il est le lever de rideau de l'Algérie dans l'œuvre de Fromentin. La beauté du site, qui à ce moment était une primeur

pour les Parisiens, la netteté cristalline de l'exécution, qui rappelait beaucoup celle de Marilhat, tout était propre à fixer l'attention. A dater de ce tableau, la voie de Fromentin est toute tracée, le filon précieux est découvert. Un pays incomparable, la veille inconnu, va se dérouler sous nos yeux dans sa variété infinie.

Dans toute cette période, qui commence à 1847 et comprend environ une dizaine d'années, je noterai, comme caractéristique du peintre, une poursuite inquiète des procédés d'exécution. Son esprit hésite; il semble chercher avec passion, avec acharnement, ce qui doit le guider. Je dis ceci dans le meilleur sens, et comme un témoignage de la sincérité et de la sensibilité extrêmes de son sens artistique. D'ailleurs, une probité dans le travail jamais satisfaite, telle est encore une des marques du tempérament de Fromentin. J'aurai plusieurs fois occasion de revenir sur cette sorte d'exigence perpétuelle de l'artiste envers lui-même, sur cette anxiété qui deviendra bientôt une fièvre.

A ce moment, Marilhat le domine presque exclusivement, du moins par une influence générale de manière et de style, car l'imitation sous une forme quelconque, j'entends l'imitation consciente, a toujours fait horreur à Fromentin. Il n'imite pas Marilhat, mais il l'étudie avec enthousiasme. La trace de Marilhat est très-visible à ce moment dans son œuvre. Celle de Cabat reste latente, quoique très-réelle; celle de Marilhat saute aux yeux. C'était le moment où l'auteur d'*Une Vue d'Égypte au crépuscule*, qui venait de s'éteindre à l'âge de trente-six ans, était dans tout l'éclat de sa récente renommée. L'homme et le peintre étaient, du reste, propres à laisser en lui une forte impression. Leurs deux natures avaient des points de contact. Lorsque je veux me représenter ce qu'était Marilhat à son retour d'Égypte, en 1833, hâlé par le soleil et comme brûlé par un feu intérieur, mais vif, spirituel, plein d'imprévu et d'ardeur dans la conversation, souverainement distingué d'esprit et d'allures, modeste et craintif pour tout ce qui touchait à ses œuvres, je pense à Fromentin. Au fond, l'art du peintre de l'Égypte est du même ordre que celui de l'Algérie; chez tous deux même éducation de l'œil et du cerveau, même délicatesse du goût, même noblesse de la pensée; chez tous deux, même tendance à idéaliser le vrai, ce qui est le propre des natures cultivées, même recherche des lignes élégantes et des pondérations harmonieuses, se développant sur l'étude sincère, exigeante, attentive, affinée du morceau aussi bien que du motif général. Idéaliser, harmoniser, synthétiser le vrai, même le vrai *absolu*, lui faire parler en un mot un langage expressif: tel est l'art des vrais maîtres; tel est le but qu'a constamment poursuivi Fromentin,



VUE PRISE A EL-KANTARA

(Fac-simile d'un dessin au crayon d'Eugène Fromentin.)

qu'il a atteint pleinement et d'une façon unique dans ses livres, qu'il a souvent atteint dans ses tableaux. L'exemple de Marilhat n'a pas peu contribué à l'affermir dans cette voie, qui tient en quelque sorte l'équilibre entre l'indépendance et la tradition.

Du reste, en dehors du caractère des œuvres de cette époque, on trouve une trace écrite et positive de l'admiration de Fromentin pour Marilhat, dans son volume du *Sahel*. Il parle, sans les nommer, dans une des pages les plus curieuses du livre, des trois grands orientalistes, Decamp, Marilhat et Delacroix [1], le *peintre de genre*, le *paysagiste* et le *peintre d'histoire*, selon ses propres termes. On devine entre les lignes que le paysagiste a ses préférences. Il y trouve plus que dans les deux autres l'exacte et nette intelligence des hommes et des choses, les sentiments qu'ils éveillent, leur expression intime et surtout leur aspect physique.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)

1. *Une année dans le Sahel.* Paris, Lévy, 1859, p. 267-272.



LA

RENAISSANCE A LA COUR DES PAPES[1]

III.

LA SCULPTURE PENDANT LE RÈGNE DE PIE II

PENDANT la première moitié du XVe siècle, la sculpture a été, à Rome, le moins favorisé de tous les arts. On serait embarrassé d'opposer le nom d'un statuaire célèbre à cette pléiade de peintres vraiment hors ligne qui ont illustré les règnes de Martin V, d'Eugène IV et de Nicolas V : Gentile da Fabriano, Masaccio, Vittore Pisanello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Buonfigli, etc.

Martin V, il est vrai, s'adressa une fois à Ghiberti, mais ce fut pour lui commander une tiare, non une statue; il vit en lui l'orfèvre bien plus que le sculpteur.

Eugène IV suivit l'exemple de son prédécesseur. Lui aussi chargea l'orfèvre florentin de ciseler une tiare, — la plus belle et la plus riche qui eut été exécutée jusqu'alors : les pierres précieuses dont elle était incrustée représentaient seules une valeur de 38,000 ducats d'or. La vue du chef-d'œuvre de Ghiberti, les portes du Baptistère, inspira au pape le désir de doter la basilique de Saint-Pierre d'un ornement aussi merveilleux, et ce fut à un Toscan aussi qu'il s'adressa. Mais son choix ne fut pas heureux : Filarete était la médiocrité en personne. L'exécution des portes latérales de la basilique (en bois) fut confiée à un artiste dont le nom est absolument inconnu dans l'histoire de l'art : le frère Antonio di Michele, de Viterbe. Le Florentin Simon, auquel Eugène IV commanda le tombeau de Martin V, aujourd'hui encore conservé au Latran, n'a guère plus de notoriété; on est allé jusqu'à révoquer en doute son existence. Pendant que Simon travaillait à ce monument, une occasion magnifique s'offrit au pape d'attacher à son service le plus grand des sculpteurs italiens du XVe siècle, Donatello, qui était allé à Rome pour assister de ses conseils Simon, son prétendu frère. Eugène IV le vit, l'apprécia et le chargea... d'organiser les fêtes du couronnement de l'empereur Sigismond.

Dans d'autres circonstances encore, Eugène IV témoigna de son indifférence pour la sculpture. Il employa comme architecte un des sculpteurs vénitiens les plus éminents

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, p. 99.

de la Renaissance, Antonio Riccio, surnommé Bregno[1], et comme graveur de sceaux Silvestro dell' Aquila, l'auteur de la célèbre « Arca di S. Bernardino », conservée à Aquila, sa ville natale[2].

Nicolas V ne se montra guère plus prodigue d'encouragements en faveur de notre art. Son sculpteur en titre fut ce Varron de Florence, dont Filarete parle dans son *Traité d'architecture*, et qui s'appelait en réalité Varrone di Angelo Belferdeli[3]. Quant à Bernard Rossellino le pape ne vit en lui que l'architecte. L'indifférence témoignée à la plastique par le plus grand des papes humanistes n'était cependant qu'apparente. Elle ne tenait point à ses scrupules religieux, comme l'a prétendu le trop systématique auteur de l'*Art chrétien*, M. Rio, mais bien à la marche même de ses entreprises. Nicolas V, dans ses vastes constructions, procédait d'après un plan d'ensemble. Pouvait-il, alors que les fondations de la tribune du Vatican mesuraient à peine quelques coudées de haut, les orner déjà de statues et de bas-reliefs! Il réservait à la sculpture, nous le savons par le témoignage de Giannozzo Manetti, le rôle le plus brillant; mais la mort l'empêcha de mettre ses projets à exécution.

Avec Pie II la situation change : la sculpture prend une revanche éclatante; la peinture à son tour est sacrifiée. Benozzo Gozzoli est le seul peintre célèbre que nous trouvions au service du nouveau pape, et encore n'y resta-t-il que peu de jours; il peignit, comme nous l'avons montré ailleurs, les bannières et les écussons destinés aux fêtes du couronnement, puis il partit pour Florence. Ceux de ses confrères qui furent appelés à le remplacer étaient, soit des inconnus, comme Salvator de Valence et Pietro di Giovenale, de Rome, ou bien des artistes de second, voire de troisième ordre, Michel de Pavie, Nanni di Pietro, Francesco di Bartolomeo Alfei et Antonio di Giuxa, tous trois de Sienne.

Rarement au contraire, on avait vu autour d'un pape un tel concours de sculpteurs éminents : une triple arène allait s'ouvrir pour eux : Rome, Sienne, Pienza. Nous ne nous occuperons ici que de la première de ces villes. L'activité artistique s'y concentra tout entière sur le Vatican, à l'exception d'une petite chapelle élevée près du Ponte-Molle. Il s'agissait de doter la basilique d'un escalier monumental orné des statues des deux princes des apôtres, ainsi que d'une loge (ou peut-être d'un ambon; nos documents appellent cet édicule un « pulpito ») du haut de laquelle le pape donnerait la bénédiction. A l'intérieur même de la basilique, Pie II se proposait de construire une chapelle destinée à recevoir le chef de saint André. Ici encore il faisait à la sculpture la part du lion; un tabernacle en marbre devait en effet former le principal ornement de cette chapelle. Dans le palais du Vatican enfin, la construction d'une porte monumentale et la restauration des salles dites du Papagallo devaient compléter la tâche assignée aux représentants du noble « art de pierre », aux « maestri di pietra » accourus de toutes les parties de l'Italie.

Les sculpteurs originaires de Rome sont en trop petit nombre au XV^e^ siècle pour que

1. 1432. 8 octobre. « Antonio Riccio de Venetiis magistro et operario super fabrica palatii et ecclesiæ S.-Petri in deductionem suæ provisionis florenos auri de camera 30 ». — Archives d'État de Rome.

2. 1440. 1^er^ février. « Provido viro Silvestro Paci de Aquilla aurifabro florenos auri de camera 15, pro duobus sigillis, tam pro factura quam pro argento, per ipsum posito in dictis sigillis pro usu cameræ apostolicæ ordinatis ». — Mêmes archives.

3. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1^er^ avril 1877, p. 418.

nous ne nous empressions pas de leur accorder la place d'honneur toutes les fois que nous aurons la bonne fortune d'en rencontrer. Nous commencerons donc cette revue par la personnalité encore si mystérieuse qui est connue sous le nom de Paolo Romano.

D'après Vasari, dont la notice a servi de base à toutes les biographies postérieures, Paolo Romano serait l'auteur de la statue de saint Paul placée, aujourd'hui encore, à l'entrée du pont Saint-Ange; il aurait en outre exécuté un Cupidon, célébré par un poëte du temps, ainsi qu'une statue équestre[1]; enfin, et à l'appui de cette dernière affirmation Vasari invoque le témoignage de Filarete, le sculpteur romain aurait été également un orfèvre habile et aurait fondu ou ciselé, en collaboration avec ses deux élèves Niccolo della Guardia et Pietro Paolo, les douze apôtres en argent qui, jusqu'au sac de Rome, décorèrent la chapelle pontificale [2]. Dans un passage de la première édition, passage supprimé dans la suite, Vasari ajoutait que m^e^ Paul avait passé ses dernières années dans la retraite et qu'il était mort à l'âge de cinquante-sept ans.

Le savant auteur des *Tuscan Sculptors* et des *Italian Sculptors,* M. Perkins, a cherché à compléter la biographie, si sommaire, de Vasari. Il attribue notamment à Paolo Romano le tombeau de Fra Bartolomeo Caraffa (+ 1405), à S.-Maria-del-Priorato, sur l'Aventin, et ceux des cardinaux Philippe d'Alençon (+ 1397, attribution déjà faite par d'Agincourt) et Pietro Annibaldi Stefaneschi (+ 1417) à S.-Maria-in-Trastevere. Enfin, d'après lui, m^e^ Paul serait mort vers la fin du xv^e^ siècle.

Venons-en aux renseignements contenus dans les comptes des bâtiments pontificaux. Le nom du sculpteur romain y figure souvent; plusieurs fois même il est accompagné du prénom de son père : Mariano. Notre artiste s'appelait donc Paolo di Mariano, ou, ce qui revient au même, Paulus Mariani [3]. Son père pourrait bien être ce « Mariano scarpellatore » qui travaillait en 1437 à Santo-Spirito et qui

1. On s'accorde à reconnaître dans cette statue le Malatesta qui est aujourd'hui au Louvre.

2. On nous permettra toutefois de placer ici une petite observation. Filarete, dans son *Traité d'architecture,* parle effectivement d'un Paul Romain orfévre, mais il ne dit nullement que ce personnage fût identique au sculpteur. Voici ses paroles, d'après le manuscrit, encore inédit, de la Bibl. nation. de Florence (Cod. Magl., II, 1, 140, fol. 65, ancien n° 1366) : « Buonissimi orefici... uno Giovanni Turini da Siena, uno maestro Nicholo della Guardia, uno Pagolo da Roma, uno Pietro Pagholo da Todi, e da Fulingnio ancora ci fu e di molti altri luoghi, il che non potetti sapere bene il nome ». Or le plus célèbre des orfèvres romains de la seconde moitié du xv^e^ siècle portait précisément le prénom de Paul : nous voulons parler de Paolo di Giordano. Vasari n'aurait-il pas confondu les deux artistes? — Giovanni Turini est l'orfèvre bien connu de Sienne (Milanesi, *Documenti per la storia dell arte Senese,* passim); Niccolo della Guardia Grelis a exécuté (peut-être seulement réparé) en 1451 le crucifix conservé au Latran (Labarte, *Hist. des arts industriels,* 2^e^ édition, t. II, p. 108, et Rohault de Fleury, *le Latran,* atlas, pl. XXX); l'orfèvre anonyme de Foligno doit être, soit Lodovico (lettre du 20 juin 1471 dans le *Buonarroti,* 1869, p. 84), soit Emiliano de Orsinis, dont nous parlerons dans la suite de ce travail.

3. Cette identification a déjà été proposée par M. de Reumont (*Geschichte der Stadt Rom,* t. III, 1^re^ partie, p. 389) et par M. Gregorovius (*Storia della città di Roma,* t. VII, p. 778). Les deux historiens allemands ne connaissaient à ce moment que le document relatif à l'effigie de Sigismond Malatesta, document dont nous donnons l'analyse plus loin. — Le « Paulus Mariani senensis, opifex fenestrarum vitrearum », dont parle M. Milanesi (*Doc. per la storia dell' arte Senese,* t. II, p. 336, sub anno 1469) n'a évidemment rien de commun avec Paolo Romano.

recevait un salaire quotidien de 16 bolonais, 10 deniers (comptes des bâtiments d'Eugène IV).

Le plus ancien document que nous ayons trouvé sur Paolo Romano remonte au règne de Nicolas V. Le 1er janvier 1451 « Pauolo di Mariano da Seza [1], scharpellatore », reçoit 71 ducats d'or, 68 bolonais, en déduction du prix de certaines fenêtres de marbre destinées au Capitole. Le 3 mars suivant il touche, avec son père et Pietro di Albino de Castiglione, un à-compte sur le prix des travaux à exécuter dans les chapelles du pont Saint-Ange[2]. Puis neuf années se passent sans que nos registres fassent de nouveau mention de lui. En 1460 enfin, son nom reparaît; à ce moment il est chargé, avec son associé Isaïe de Pise, d'une fourniture de boulets de canon[3]. La même année nous le voyons figurer sur la liste des « ministeria et officia domus pontificalis Pii II »; il était nourri (peut-être aussi logé) aux frais du pape, mangeait à la première table et avait le droit d'amener avec lui un « familiaris ».

Avec l'année 1461 commencent des travaux d'un ordre plus élevé. Nous voyons me Paul sculpter les bases des statues destinées à l'escalier de la basilique du Vatican, c'est-à-dire, sans aucun doute, de saint Pierre et de saint Paul. Ces statues, Vasari l'affirme, étaient l'œuvre d'un artiste napolitain, parfaitement inconnu d'ailleurs, Mino ou Dino del Regno; le biographe ajoute qu'à la suite d'une sorte de défi, Paolo Romano exécuta également une statue de saint Paul, celle-là même qui se trouve aujourd'hui sur le pont Saint-Ange, et que son ouvrage fut proclamé supérieur à celui de son rival. Dans le même passage, Vasari parle d'une statue qui avait d'abord été commandée par le pape à Paolo et que le trop pacifique sculpteur, en présence des tracasseries de Mino del Regno, n'eut pas le courage de terminer.

Il y a là un mystère qu'il faut renoncer pour le moment à éclaircir. Les statues de saint Pierre et de saint Paul, autrefois placées sur les marches de la basilique et aujourd'hui reléguées dans la sacristie, sont d'une facture trop grossière pour qu'on puisse les attribuer à Paul Romain. D'un autre côté, on admettra difficilement que le maître, à la suite d'un simple défi, se soit résolu d'exécuter une statue de 3 ou 4 mètres de haut. Cette statue d'ailleurs était commandée par Pie II et elle était destinée, dès l'origine, à prendre place devant la basilique du prince des apôtres; les comptes pontificaux l'établissent de la façon la plus catégorique; en 1463 et en 1464 ils enregistrent de nombreux paiements faits au maître « pro statua sancti Pauli ponenda super scalis basilicæ ». Antérieurement à cette époque, en 1461, me Paul travaillait, comme on l'a vu, aux bases des figures destinées à l'escalier de la basilique (6 florins « per parte de lavoro fa nelle base delle figure per le scale de san Piero »); la même année, le pape faisait acheter, moyennant la somme de 380 florins, un office de

1. Sans doute Sezze, commune du district de Velletri.

2. « Mariano di Tuccio (?) da Sezze e Pauolo suo figliuolo et Pietro de Alpino da Chastiglioni mi di marmo deno dare adi 3 di marzo duc 200 papali cont. per loro e per loro detto a Pietro Marghano da Roma e quali lo do per parte di ducati 1000 di camera doveranno avere quando saranno fatte 2 chapelle che anno prese a fare da me per lo detto prezzo in sul ponte a chastello sant' Agniolo, con quelli patti e modo che apare lo stormento fatto per ser Mariotto da Fossato, et di tutto s'e obrighato el detto Pietro Marghano. » — Les trois maîtres reçurent en tout 533 florins, 33 bol. jusqu'au 31 décembre 1451. — Pietro di Albino de Castiglione fut sous Paul II un des principaux sculpteurs du palais de Saint-Marc.

3. Les documents visés dans cette étude paraîtront prochainement dans notre volume sur les Arts à la cour des Papes *(Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome)*.

massier en faveur de « mastro Paulo da Roma marmoreo *(sic)* lo quale fa a Sua Santità san Pietro e san Pauolo di marmo ».

A l'année 1461 se rattachent deux autres ouvrages du maître : deux bustes de jeune fille (due teste di marmo in forma di fanciulle). Me Paul les offrit au pape, qui lui fit donner en récompense 25 ducats d'or.

En 1462, Pie II chargea son sculpteur favori d'un travail qui ne paraîtra pas bizarre si l'on songe aux mœurs de ce temps : il s'agissait d'exécuter deux mannequins représentant l'ennemi mortel du pape, Sigismond Malatesta. Ces mannequins étaient destinés à être brûlés publiquement devant Saint-Pierre. Dans ses *Commentaires,* le pape-écrivain loue la parfaite ressemblance des deux effigies [1].

En 1463, Paolo Romano exécuta la statue de saint André qui orne aujourd'hui encore la chapelle située près du Ponte-Molle [2]. Vasari a fait honneur de ce travail à Varron et à Nicolas de Florence. Mais le document que nous rapportons en note [3] infirme son témoignage. Voilà donc un morceau authentique à ajouter au catalogue de l'œuvre de me Paul.

La même année, l'artiste romain commença, en collaboration avec Isaïe de Pise, le ciborium destiné à recevoir le chef de saint André. Ici encore, et nous en sommes au désespoir, il nous faut infliger un démenti à Vasari; il attribue ce petit monument à Varron et à Nicolas de Florence; mais nous n'avons pas le droit d'hésiter entre son témoignage et celui des comptes pontificaux. — Le tabernacle de Saint-André n'existe plus, mais on en trouvera une gravure dans le *De Sacris Ædificiis* de Ciampin (pl. XX, A) et quelques fragments dans les cryptes de Saint-Pierre.

En 1464 enfin, l'année de la mort de Pie II, me Paul exécuta une statue (sujet inconnu) destinée au « pulpito », ou loge de la Bénédiction.

Le successeur de Pie II, Paul II, ne semble pas avoir aussi souvent fait appel au talent du sculpteur romain. Les comptes des bâtiments pontificaux ne mentionnent que deux ouvrages exécutés par Paolo Romano pendant ce pontificat : la sépulture du cardinal Scarampo et un autel destiné à l'église Sainte-Agnès. L'artiste reçut le 5 novembre 1467 une somme de 100 ducats pour ce double travail [4]. Nous savons par un registre d'amendes que la même année « Paolo marmorario » demeurait « appresso Santo Marcho, apresso misser Gentile de la Sala ».

Avant de nous séparer de Paolo Romano, il importe de poser, alors même que nous ne pourrions pas les résoudre d'une manière définitive, plusieurs problèmes se rattachant à cet artiste. Nous devons d'abord nous demander si me Paul, qui exécuta dans les premières années du xve siècle les tombeaux, encore tout gothiques, de S.-Maria-del-Priorato et de S.-Maria-in-Trastevere, est bien me Paul Romain, le

1. *Commentarii,* éd. de 1614, liv. VII, p. 185. — Me Paul reçut 8 ducats 48 bolonais pour ce travail.

2. 1463. 7 juin. « Honorabili viro magistro Paulo Mariani de Urbe sculptori florenos auri de camera 33 pro manufactura, seu magisterio, statuæ marmoreæ sancti Andreæ per eum factæ ac positæ apud Pontem-Mollem Urbis. »

3. L'erreur de Vasari est excusable. Vers la fin du pontificat de Calixte III, en 1457, Varron avait travaillé au Ponte-Molle; il y sculpta les armoiries qui ornent la tour construite à côté du pont.

4. Un paiement fait le 16 novembre 1465, « prudenti viro magistro Paulo marmorario », pour divers travaux exécutés au Vatican, pourrait bien se rapporter à Pietro Paolo (dont il sera question dans la suite), et non à Paolo di Mariano.

sculpteur favori de Pie II. Si l'on répondait affirmativement à cette question, il serait impossible de soutenir plus longtemps que me Paul est mort vers la fin du xve siècle, car dans ce cas il faudrait supposer qu'il a vécu cent années au moins. Or Vasari, dans un passage de sa première édition, nous dit que l'artiste atteignit l'âge de cinquante-sept ans seulement. N'est-il pas plus naturel d'admettre l'existence de deux sculpteurs portant le même prénom et appartenant l'un au moyen âge encore, l'autre à la plus belle période de la Renaissance?

Autre problème. Paolo Romano est-il identique, comme Marini *(Archiatri pontificj,* II, 166) inclinait à le croire, à Paolo, ou Paluzo Romano, « marmoraro » et « sergente d'arme »[1], qui fut chargé, sous le règne de Nicolas V et sous celui de Calixte III, de porter différents messages, qui, plus tard, en 1459, fut nommé gouverneur de Barbarano, qui, en 1467 enfin, figure sur un registre d'amendes sous le nom de « Palutzo marmoraro apresso a Santo Marcho »? La question est embarrassante, car la biographie des deux personnages offre plus d'un trait commun : l'un et l'autre étaient officiers de la maison pontificale, l'un et l'autre demeuraient près de Saint-Marc. Aussi, malgré la découverte d'un document où il est question, sous la date du 11 mai 1470, d'un « Pauluzus Sabatini, serviens armorum », le doute est permis. Ajoutons que l'on ne possède aucun renseignement sur les ouvrages de me Paluzo.

Même embarras pour un autre sculpteur du temps qui, d'après Vasari, fut élève de Paolo Romano : Pietro Paolo de Todi. Filarete, dans le passage rapporté ci-dessus, range cet artiste parmi les orfèvres [2]. Vasari reproduit la même assertion, puis il ajoute que Pietro Paolo, après avoir pris part à l'exécution des douze apôtres en argent de la chapelle pontificale, sculpta, en collaboration avec Niccolo della Guardia, le tombeau de Pie II (+ 1464) et de Pie III (+ 1503). Dans un autre passage au contraire, le biographe attribue le même tombeau à Pasquino de Montepulciano. Ajoutons, toujours d'après le même auteur, que Pietro Paolo et Niccolo della Guardia fondirent des médailles représentant trois empereurs et d'autres personnages.

Les documents que nous avons eus à notre disposition ne mentionnent aucun sculpteur de Todi. Par contre, ils nous entretiennent très-souvent d'un Pietro Paolo di Antonio (ou de Antonisio, ou encore de Antonisiis) de Rome. Cet artiste paraît avoir été spécialement chargé pendant le règne de Paul II de sculpter les portes et les cheminées de marbre du Vatican et du palais de Saint-Marc [3]. En 1486, il remplissait les fonctions, fort importantes, de « submagister stratarum et ædificiorum urbis ». — Un de ses homonymes, Pietro Paolo Cortese, mourut dans les premières années du pontificat de Pie II, en 1463. D'après le *Diarium* du chroniqueur Paolo dello Mastro, il paraît avoir joui d'une grande réputation [4].

1. 1447. 4 novembre. « A Pauolo marmorario sergente d'arme ducati 2 larghi cont. allui per commandamenti fatti a chasa Orsini per le diferenze che infra loro, cioe infra messer Latino e Orsino ».

2. Un orfèvre du nom de Pietro Paolo, fils d'Antonio Tazzi, travaillait à Florence dans la deuxième moitié du xve siècle (Labarte, *Histoire des arts industriels,* 2e édit., t. II, p. 107).

3. Un Petrus Paulus de Urbe, « magister zeccherius », figure souvent dans les comptes pontificaux, à partir de 1468. Est-ce le sculpteur?

4. « Nel 1463, a dì 10 di novembre, fu di giovedì, morse Pietro Paolo Cortese, famosissimo nel mestiere de marmi, e morì che li casco sopra una ruina da terra quando stava nella sua vigna de fronte a Terme, che faceva cavare sotto terra travertini, e esso era andato a vederci ». — *Buonarroti,* 1875, p. 119.

Quelques autres sculpteurs romains encore étaient attachés aux travaux de Pie II : c'étaient Francesco di Gasparino, « marmoraro », Jacopo d'Antonio, « scarpellino », et Nardo di Stefano, également qualifié de « scarpellino ». Nous manquons de détails sur leur vie et leurs ouvrages, et nous devons nous borner à enregistrer leurs noms.

A la tête des sculpteurs florentins fixés à Rome pendant le règne de Pie II, il faut citer Mino da Fiesole [1]. Un document du 5 juillet 1463 nous apprend que le jeune maître (Mino ne comptait alors que trente ans environ) travaillait, avec plusieurs de ses compatriotes, aux statues ou bas-reliefs de l'édicule (pulpito) du haut duquel le pape donnait la bénédiction. (On le voit plus tard exécuter un ouvrage analogue, une chaire, pour l'église paroissiale de Prato.) A ce moment d'ailleurs, Mino ne semble pas avoir fait un long séjour à Rome : dès le 28 juillet 1464, nous le trouvons de nouveau à Florence, où il se fit recevoir membre de la corporation des « maestri di pietra ».

A côté de Mino figure son compatriote Pagno d'Antonio di Berti, de Settignano [2]. C'est à lui que semble revenir la part principale dans la décoration, peut-être aussi dans l'édification du « pulpito ». Son nom paraît à chaque instant dans les comptes des bâtiments de Pie II; on le trouve également dans ceux de Paul II, qui l'employa, en 1467, aux travaux du palais de Saint-Marc. D'après des renseignements communiqués par M. G. Milanesi, Pagno était âgé, en 1469, de trente-trois ans, et sa femme, Monna Lisa, de vingt-huit. Dix ans plus tard, en 1479, l'artiste était attaché à l'œuvre du dôme de Florence avec le titre de surveillant des sculpteurs (sollicitator cæterorum sculptorum). De 1481 à 1506, il remplit en outre, auprès de la même administration, les fonctions de second « capomaestro ». Pagno vivait encore en 1511 [3]. Filarete, dans son *Traité d'architecture,* accorde une mention honorable à cet artiste [4].

Le nom d'Isaïe di Pippo [5], de Pise, n'est aujourd'hui connu que de quelques rares érudits, et cependant ce maître a joui de son vivant d'une célébrité sans égale. Des cardinaux, des rois, des papes, lui ont confié des travaux de la plus haute importance;

1. Nous pouvons nous dispenser d'insister sur les découvertes récentes relatives à Mino, ces découvertes ayant été exposées et discutées, avec autant de sagacité que d'érudition, par notre collaborateur et ami, M. Louis Courajod, dans le travail si complet qu'il a publié dans le *Musée archéologique,* 1877, pages 46-69.

2. Il ne faut pas confondre cet artiste avec son contemporain et compatriote Pagno di Lapo Portigiani, sculpteur et architecte, auquel M. Milanesi a consacré, il y a quelques années, une intéressante notice (*Buonarroti,* 1869, p. 82. Cf. les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* 1871, p. 272-273). Pagno di Lapo était né en 1406, à Fiesole; il eut pour maître Donatello. En 1458, il se rendit à Bologne, où il devait présider aux travaux du palais Bentivoglio. A l'occasion de ce voyage, Cosme de Médicis le chargea de remettre à Aristotele di Fioravante une lettre dont l'original existe encore. Notons en passant que l'illustre patricien florentin appelle ce messager improvisé « tagliapietra », tailleur de pierres. C'était là une qualification dont les statuaires les plus éminents du XVe siècle ne songeaient nullement à s'offenser. — Pagno di Lapo mourut en 1470.

3. Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore,* Florence, 1857, p. 184.

4. Gaye, *Carteggio,* I, 203.

5. On ne nous accusera pas de témérité si nous identifions ce Pippo (Filippo), le père et le maître d'Isaïe, à « Philippus Johannis de Pisis, sculptor marmorum » qui travailla en 1431 dans le palais du Vatican (*Archivio storico italiano,* 1866, t. III, p. 212). Me Philippe était fixé à Rome, et il est possible que son fils soit né dans cette ville; une fois, en effet, nos documents l'appellent « Isaïas de Urbe ». C'est pour ce motif, sans doute, que l'on n'a pas rencontré jusqu'ici son nom dans les archives de la Toscane.

les poëtes lui ont promis l'immortalité, témoin la précieuse composition de Porcello de' Pandoni intitulée « Ad immortalitatem Isaiæ Pisani marmorum celatoris [1] ». Il y aura quelque intérêt à remettre en lumière cet artiste autrefois si célèbre et qui compte parmi les principaux sculpteurs du règne de Pie II.

Porcello nous fait connaître cinq ouvrages d'Isaïe : le Tombeau d'Eugène IV, l'Arc de Triomphe d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples, le Tombeau de sainte Monique, les Statues équestres de Néron et de Poppée, enfin un groupe représentant la Vierge, l'Enfant Jésus et des Anges. De ces cinq ouvrages deux existent encore : le Tombeau d'Eugène IV à San-Salvatore-in-Lauro et l'Arc de Triomphe de Naples. Porcello a exagéré en attribuant à Isaïe seul l'exécution de ce vaste monument, on peut nommer au moins dix ou douze de ses collaborateurs : Silvestro dell' Aquila, Andrea dell' Aquila, Desiderio de Settignano, Pietro di Martino de Milan, Giuliano da Majano, Paolo Romano, Antonio di Pisa, Domenico Lombardo, Francesco Azzara, etc.[2]. Quant au Tombeau de sainte Monique, autrefois placé dans l'église Saint-Augustin de Rome, il a été détruit en plein XVIII^e siècle (1760), au nom des principes du goût !

Porcello ne parle pas des travaux qui furent confiés à Isaïe de Pise par Pie II, mais les archives romaines nous permettent de combler cette lacune. Nous y voyons que le sculpteur pisan fut chargé, avec Mino de Fiesole, Pagno, Paolo Romano, de tailler les marbres de la loge de la Bénédiction. En 1463 et en 1464, il toucha des sommes assez rondes pour prix de sa coopération. La loge n'était pas terminée que déjà maître Isaïe recevait du pape une autre marque de bienveillance : il fut adjoint à Paolo Romano pour l'exécution du tabernacle de Saint-André. Le 29 août 1464, c'est-à-dire quinze jours après la mort de Pie II, le comptable mentionne un payement de 50 florins fait aux deux maîtres « pro residuo et complemento laborerii et manifacturæ tabernaculi sancti Andreæ siti in dicta basilica (S. Petri) », puis le nom d'Isaïe disparaît de nos registres.

La plupart des collaborateurs de Mino, de Pagno, d'Isaïe, appartenaient également à la Toscane. Les environs de Florence surtout avaient fourni une véritable légion de « scarpellini ». Fiesole était représentée par m^e Francesco di Mechino, par Gaspar di Luca, Jacopo d'Antonio, Peregrino d'Andrea, Pippo di Tegno. Tous ces artistes étaient occupés aux constructions entreprises par Pie II dans le palais du Vatican et la basilique de Saint-Pierre. Nous manquons de renseignements sur les trois premiers. Quant aux deux derniers, nous sommes en état, grâce à l'obligeance de M. le commandeur C. Guasti, surintendant des Archives de la Toscane, de fournir les premiers éléments d'une biographie qui est encore à faire. Pellegrinus Andreæ Dominici, surnommé Bellino de Majano, fut inscrit le 21 juillet 1464 sur le *Libro delle matricole de' maestri di pietra e di legname,* aujourd'hui conservé aux archives d'État de Florence; il remplaça dans la corporation son père, qui avait aussi été sculpteur. Filippus Tegni, qualifié de « scarpellator de Monte Fesularum, habitator a Santo Leo », fut admis dans la corporation le 27 novembre 1462, c'est-à-dire peu de temps après son départ de Rome.

1. Publiée dans la *Pisa illustrata* de Morrona, t. II, pp. 456 et suiv., et dans les *Dissertazioni dell' Accademia romana di archeologia,* 1821, t. I, 1^re partie, pp. 115-132. — Filarete aussi mentionne Isaïe de Pise dans son *Traité d'architecture* (Gaye, *Carteggio,* I, 204).

2. C. Minieri Riccio, *Gli Artisti ed Artefici che lavorarono in castel Nuovo.* Naples, 1876, pages 3-6.

Le contingent de Settignano est beaucoup plus considérable encore; il comprend les noms suivants : Andrea, Antonio di Nanni, Bartolomeo di Francesco, Cecco (Francesco), Domenico di Filippo, Giovanni di Checco, Giovanni della Bella, Giovanni del Biondo, Goro (Gregorio), Lorenzo di Salvatore, Leonardo di Goro, Luca di Checco, Luca di Simone, Nardo (Leonardo) di Giocto, Niccolo di Giovanni della Bella, Piero di Checco di Meo.

Ici encore nous avons réussi à fixer l'identité de quelques artistes. C'est ainsi que nous savons, grâce à l'obligeance de M. Guasti, qu'Antonius Nannis se fit inscrire en 1448 sur les registres de la corporation, Johanne Biondi en 1446, Lucas Francisci en 1471 [1], Nicolaus Johannis Justi della Bella le 13 octobre 1464 [2]. Bartolomeo di Francesco est évidemment ce Bartolomeo ou Meo di Cecco de Florence que nous trouvons établi à Ferrare, à partir de 1434 et qui prit part, sous la direction de son maître, Baroncelli, à l'exécution de la statue du marquis Nicolas d'Este [3]. Les notices découvertes par M. Cittadella dans les archives de Ferrare s'arrêtent à l'année 1462; à Rome au contraire le nom de l'artiste paraît pour la première fois en 1464. Aucun doute ne saurait donc subsister sur l'identité des deux sculpteurs.

Un seul Siennois, parfaitement inconnu d'ailleurs, Domenico, s'était joint aux « scarpellini » de Florence, de Fiesole et de Settignano.

Après les Toscans vient le groupe fort compacte, lui aussi, des Lombards. L'un d'entre eux, Giovanni d'Andrea de Bareso (Varese?), avait le titre de sculpteur du palais apostolique et recevait un salaire mensuel de trois ducats, soit environ sept bolonais par jour. C'est lui sans doute qui figure en 1460 sur la liste des « ministeria et officia domus pontificalis Pii II », sous le nom de Johannes marmorarius. Mais, tandis que Paolo Romano était admis dans la grande salle à manger (in primo tinello), mᵉ Jean était relégué dans la seconde avec les tailleurs, les cuisiniers, les portiers, les courriers, les palefreniers, les balayeurs, les muletiers, les porteurs d'eau, etc., etc. Ajoutons toutefois que trois copistes (scriptores) et deux architectes (Marianus, magister lignorum, et magister Albertus murator) vivaient également dans cette société peu aristocratique. Mᵉ Giovanni d'Andrea de Varese est évidemment identique à mᵉ Johannes Andreæ de Masnago dont le nom revient plusieurs fois dans nos comptes. Ce qui nous le fait croire c'est, outre l'identité de prénoms, l'identité de salaire. On sait d'ailleurs que Masnago est une petite localité du district de Varese.

Parmi les homonymes de mᵉ Jean, citons d'abord le sculpteur Giovanni, de Vérone. Cet artiste joua un rôle considérable dans la construction du nouvel escalier de Saint-Pierre, ainsi que dans celle du « pulpito »; il fut notamment chargé d'embaucher la plupart des « scarpellini » dont on trouvera plus loin la liste. Un Giovanni Veronese, « maestro ingegniere », demanda en 1457 à s'établir à Florence [4]. C'est peut-être le nôtre. Rappelons aussi, mais sans insister sur ce rapprochement, qu'un architecte véronais illustre, (fra) Giovanni Giocondo, avait dans sa jeunesse, c'est-à-dire aux environs de 1460, fait un séjour prolongé à Rome.

1. « Lucas Francisci Dominici del Caprina scarpellator de Settignano recognovit matriculam dicti Francisci sui patris dicta die (5 avril 1471) pro civitate.» (*Libro delle matricole de' maestri di pietra e di legname, dal 1335 al 1522*, fol. 135).

2. « Nicolaus Johannis Justi della Bella scarpellator de Septignano recognovit matriculam Justi Johannis ejus fratris die 13 octobris 1464 pro comitatu. » — *Ibid.*, fol. 124.

3. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, pp. 52, 77, 98, 417, 419, 421, 658, etc.

4. Gaye, *Carteggio*, I, 177.

Andrea de Vérone, qui travaillait à Rome en même temps que son compatriote Giovanni (1462-1463), pourrait bien être Andrea de Fusine, ou Andrea Milanese, le sculpteur du tombeau de F. Birago dans l'église de la Passion à Milan et de celui du cardinal F. Piccolomini dans le dôme de Sienne. Qu'on lui ait attribué pour patrie tantôt Milan, tantôt Vérone (en réalité il était né à Fusine), il n'y a là rien d'étonnant. Ne savons-nous pas qu'un des plus célèbres d'entre ses confrères, Mino, était appelé tour à tour Mino de Fiesole et Mino de Florence, bien qu'il fût originaire, des documents authentiques en font foi, de Poppi? Au xv^e^ siècle on n'y regardait pas de si près. Andrea de Fusine, Platina nous l'apprend dans une de ses lettres [1], fit un long séjour à Rome; nous l'y trouvons en 1481 encore. La conjecture que nous proposons s'accorde donc parfaitement avec les dates.

D'autres sculpteurs encore figurent à l'actif de l'Italie septentrionale : Albino Lombardo, Antonio da Castiglione et Jani da Castiglione, Antonio di Giovanni, Bartolomeo et Lorenzo, tous trois de Milan, Niccolo de Padoue, Pietro di Matteo de Brescia, Silvestro de Rana (?) lombardo, et enfin Martino da Varese. Remarquons, au sujet de ce dernier nom, qu'un Martino di Giorgio de Varena fut le premier architecte du palais Piccolomini de Sienne, palais dont la construction commença en 1472 [2]. Varenna et Varese étant situées à peu de distance l'une de l'autre, il est fort possible qu'on ait confondu la première de ces localités avec la seconde et que le Martino fixé en 1472 à Sienne soit identique au Martino fixé dix années auparavant à Rome [3]. Quant à la différence de profession, elle n'est qu'apparente. Au xv^e^ siècle, on ne saurait trop le répéter, les sculpteurs faisaient constamment œuvre d'architecte, et *vice versa*.

Parmi les maîtres appartenant à d'autres parties de l'Italie, ou dont la nationalité n'est pas indiquée, nous citerons Alessandro da Fanano, Bartolomeo da Reggio, Giovanni da Viterbo, Luca da Toffile, Marco di Michele, Niccolo di Meo, Paulo d'Antonio (peut-être Pietro Paolo de Rome), Rinaldo Desco (?).

Mentionnons enfin un Français, m^e^ Jean (Giovanni francioso) et un Allemand : m^e^ Michel.

Notre énumération a été bien longue et cependant nous ne saurions nous dispenser de dire un mot encore d'un artiste jusqu'ici absolument inconnu et qui mérite de prendre place à côté des sculpteurs : le graveur en monnaies Emiliano di Pier Mattei de Orsinis de Foligno. Ce maître, qui, comme beaucoup de ses contemporains, était en même temps orfèvre et directeur d'un atelier monétaire, exécuta, en 1464, une médaille destinée à rappeler le départ de Pie II pour la croisade. Un recueil romain du siècle dernier [4] contient la gravure de cette pièce rarissime, d'après l'exemplaire

1. « Andreas marmorarius, sculptor egregius, vicinus meus et ea mihi necessitudine conjunctus, quæ rara est, per agrum florentinum Senas traducere marmora quædam ex Lyguria instituit ob sacellum quoddam vel altare a cardinali Senensi ei locatum, etc. » Lettre écrite de Rome, le 15 mai 1481 (Gaye, *Carteggio*, I, 273). — Platina, comme on sait, était Lombard.

2. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. II, p. 339, et *Siena e il suo territorio*, p. 254.

3. Un sculpteur appelé Martinus, fils d'Albertus Martenii de Cumo (Côme) in provincia Lombardia, travaillait en 1448 avec son père, à Orvieto. — Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto*, p. 308 et Luzi, *Il duomo di Orvieto*, p. 440. Un autre sculpteur, Martino di Tommo (Como?) lombardo, travaillait en 1461 pour Pie II. Avons-nous affaire à plusieurs maîtres différents, ou à un seul? — Nous laissons à d'autres la solution de ce problème.

4. *Anecdota litteraria*, Rome, 1774, t. III, p. 287.

appartenant à l'évêque François-Marie Piccolomini. On y voit d'un côté le pape assis sur un vaisseau et tenant d'une main l'étendard de l'Église, tandis que de l'autre il bénit; devant le pontife se trouve un cardinal. L'inscription suivante fait connaître la signification de la scène : EXVRGAT. DS. ET. DISSIPENTVR. INIMICI. EIVS. — PIVS II PONT. AN. VI. Sur l'autre face l'artiste a représenté saint Pierre et saint Paul, avec les armoiries de Pie II et l'épigraphe : VINDICA. D. SANGVIN. NRM. QVI. PRO. TE. EFFVSVS. EST.

Le nom d'Emiliano Orsini figure souvent dans les registres pontificaux. En 1461, Pie II le chargea de frapper pour lui une certaine quantité de monnaie. En 1468, Paul II lui fit une commande analogue [1]. En 1469, le maître porte le titre de « zecherius », ou monnayeur pontifical. En 1484 enfin, Sixte IV lui confia la gravure du sceau destiné aux bulles.

Les sculpteurs attachés au service de Pie II se présentent d'ordinaire à nous avec les qualifications les plus humbles. Si on leur accorde quelquefois le titre de « sculptor », en thèse générale on se contente de les appeler « scarpellini, marmorarii, lapicidæ, maestri di pietra », etc., etc. Ce nom de tailleurs de pierres, qui devait servir, cent années plus tard, à désigner les derniers des manœuvres [2], n'avait, au XV^e^ siècle, rien qui choquât les représentants les plus illustres de la statuaire.

A l'occasion, ne l'oublions pas d'ailleurs, il ne dédaignaient pas de se charger d'ouvrages auxquels l'art était complétement étranger. On ne distinguait pas à cette époque entre les travaux de l'esprit et les travaux purement manuels. Nous voyons le même artiste déterrer au Colisée des blocs de travertin, degrossir les marbres destinés à l'escalier de Saint-Pierre, puis orner la basilique du prince des apôtres de quelque statue dont la délicatesse nous remplit aujourd'hui encore d'admiration. C'est ainsi qu'en 1460 Paolo Romano et Isaïe de Pise acceptèrent avec empressement une commande de boulets de canon en pierre. L'année suivante, le « muratore » florentin Bernard se chargea d'une fourniture analogue, et ce Bernard, selon toute vraisemblance, n'était autre que Bernard Rossellino.

Le XVI^e^ siècle changea tout cela. Désormais le sculpteur ne fit plus que des statues, le peintre que des tableaux. Qui aurait osé encore se servir du terme de « scarpellino », ou de « tagliapietra » ! Les artistes ont pu y gagner en considération. Mais y ont-ils gagné en valeur? Il est permis d'en douter. La postérité, qui ne s'arrête pas à de vains titres, réservera toujours sa plus vive sympathie aux glorieux tailleurs de pierres qui ont illustré le pontificat de Pie II.

EUG. MÜNTZ.

1. Vettori, *Il Fiorino d'oro antico illustrato,* Florence, 1738, p. 324.

2. « Entrando poi nella scoltura cerca i marmi, i più bassi artefici di quella son detti scarpellini, e tagliapietre, che latinamente son detti lapidarii overo lathumi, l'ufficio de' quali è di scarpellar cosi alla grossa tutte le sorti di marmi, il che si chiama abozzare ; nella qual cosa non c'entra alcuna sorte d'eccellenza, et è mestiero faticoso, e poco meno che da fachino. » — Garzoni, (*La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* p. 693. Venise 1585. in-4°). »

L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST

ILLUSTRÉE PAR M. JEAN-PAUL LAURENS



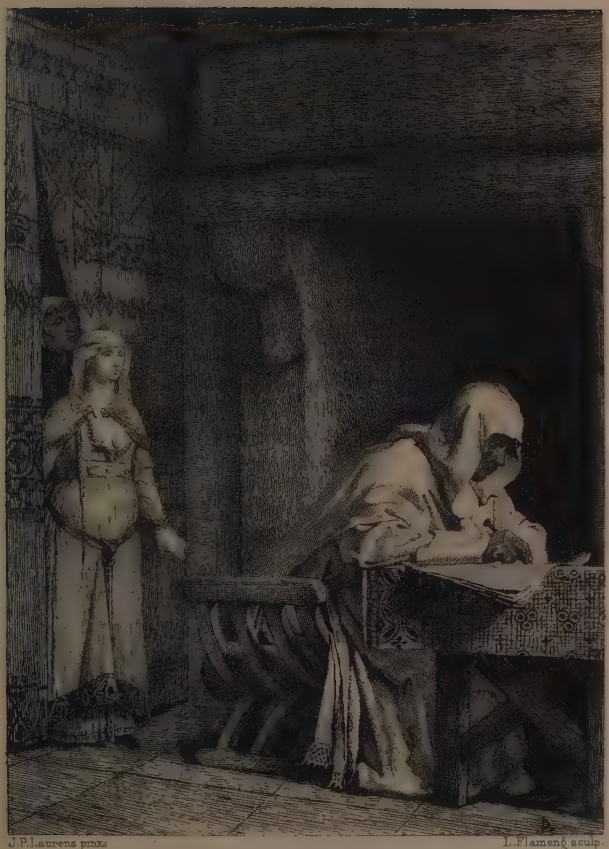
ANS l'article qu'il consacrait aux aquarelles et aux dessins du Salon de 1876[1], M. Louis Gonse a déjà rendu pleine justice aux importantes compositions de M. J.-P. Laurens, destinées à accompagner et commenter le texte de l'*Imitation*. Nous avons peu de chose à ajouter. On sait que ces dessins, déjà gravés par L. Flameng, n'avaient pu trouver place dans l'édition préparée pour les recevoir. Sur le veto formel de M. Louis Veuillot, on crut devoir les exclure d'un livre dont elles eussent fait la fortune. Mais une œuvre de cette importance ne pouvait évidemment périr, et nous n'étonnerons personne en disant qu'elle a survécu à sa disgrâce.

M. Quantin eut l'idée d'acquérir les planches et d'imprimer exprès pour elles une édition nouvelle de l'*Imitation*. Ce n'était pas faire montre d'une audace extraordinaire ; cependant l'inspiration n'en est pas moins bonne et nous estimons qu'elle consacre heureusement les débuts de la jeune librairie qui s'est fondée dans la maison Claye.

Incontestablement les dessins qui ont si fort alarmé la conscience du fougueux rédacteur de l'*Univers* s'éloignent beaucoup des données orthodoxes, mais, en somme, nous n'y voyons rien dont puisse s'effaroucher le catholique le plus rigoureux. Si les personnages mis en action par M. Laurens ne sont pas façonnés sur les types convenus, la dignité de leur attitude, simple et noble à la fois, relève par un cachet d'austérité les trivialités de leur nature, que le peintre a peut-être soulignées avec trop de complaisance, nous le reconnaissons sans détour. Dans cet excès de réalisme, que l'on peut trouver blâmable, nous verrions même une preuve de la sincérité de l'artiste et de son respect pour l'histoire. En effet, M. Laurens est bien près de la vérité historique quand il nous montre, sous une enveloppe grossière, les guerriers et les prêtres du moyen âge. Les héros de ces temps barbares n'avaient aucune prétention aux grâces; leur beauté sans culture, mélange de santé et de naïve énergie, s'illuminait des rayons de la foi. Quant à la distinction, ils n'en avaient cure : c'est là une fleur des civilisations raffinées.

J'ajouterai qu'en commentant ainsi ce beau livre de l'*Imitation de Jésus-Christ*,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 11e période, t. XIV, p. 138.



J.P.Laurens pinx. L.Flameng sculp.

LA TENTATION DE S^t THOMAS D'AQUIN

Gazette des Beaux-Arts Imp. A.Quantin

M. Laurens, s'il s'éloigne de l'église de M. Veuillot, se rapproche du divin modèle. Il est donc dans le vrai; or le vrai étant un des facteurs des problèmes de l'art, nous n'aurions jamais le courage de plaider contre lui la cause de la convention, dans une revue comme celle-ci.

Quoique cela ait été déjà fait dans l'article de M. Louis Gonse, que nous rappelions plus haut, nous croyons utile de donner les titres des dix compositions de cette œuvre si hardie et si originale. Les voici dans l'ordre même du livre, et sans commentaires, pour ne pas répéter ce qui a été si bien dit par notre rédacteur en chef :

I. L'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* en extase.
II. Hildebrand reproche à Brunon d'avoir accepté la tiare des mains de l'empereur Henri III.
III. Saint Jérôme au désert.
IV. François de Borja devant le cercueil d'Isabelle de Portugal [1].
V. Saint Clodoald se réfugie dans les bras de saint Séverin.
VI. L'ombre de Marianne apparaît à Hérode le Grand, son mari et son meurtrier.
VII. Saint Thomas d'Aquin échappe à la tentation.
VIII. Saint Célestin V abdique la tiare.
IX. Saint Louis, évêque de Toulouse, recevant les pauvres à sa table et les servant lui-même [2].
X. Grégoire de Tours réprimandant Chilpéric.

La planche que nous publions dira mieux que nous ne saurions le faire, les soins minutieux, le respect avec lesquels M. Léopold Flameng a traduit à l'eau-forte les dessins de M. Laurens. Il est seulement regrettable que l'éminent graveur ait été un peu gêné par les dimensions trop petites de ses cuivres : si habile que soit sa pointe, elle devait fatalement perdre de sa liberté en se mouvant dans des espaces aussi restreints. Un centimètre de plus seulement dans les deux dimensions lui eût permis de caractériser en accents plus larges les têtes et les mains des personnages de M. Laurens, d'un dessin si ferme et si vivant dans les originaux.

Cette critique n'est nullement à l'adresse de M. Quantin, puisqu'il a dû prendre les planches telles qu'elles avaient été commandées pour la publication de MM. Glady, mais notre devoir était de la formuler.

Le texte de cette nouvelle édition de l'*Imitation* est celui de Michel de Marillac, publié pour la première fois en 1620; il est précédé d'une préface intéressante de M. A.-J. Pons. De cette préface nous citerons un passage, et ce sera pour le critiquer légèrement, convaincu d'avance que l'auteur nous pardonnera cette licence.

Traitant de la question si controversée de l'auteur ou des auteurs présumés de l'*Imitation,* M. Pons écrit ce qui suit :

« La bibliothèque Sainte-Geneviève possède une traduction en prose de l'*Imitation de Jésus-Christ,* imprimée à Paris par Philippe Lenoir, en caractères gothiques, vers la fin du XV^e^ siècle ou le commencement du XVI^e^. L'exemplaire n'avait par lui-même

1. Même composition que le tableau exposé au Salon de 1876, par M. J.-P. Laurens, et dont un croquis par l'artiste a été publié dans la *Gazette,* II^e^ période, t. XIII, p. 697.

2. Gravé sur bois dans la *Gazette* par M. Valette, d'après le dessin de M. J.-P. Laurens, II^e^ période, t. XIV, p. 141.

rien de remarquable, sinon que des corrections à la plume ont été faites par un contemporain à l'endroit même où le texte imprimé désigne comme auteur du livre le frère Thomas de Campis, prieur de Suidensein, diocèse d'Utrecht. A la place de ce nom, qu'on a raturé, on a écrit celui de Thomas de Gerson, chantre et chanoine de Saint-Martin de Tours. La rectification se trouve confirmée à la fin du volume par une longue note manuscrite, datée du 21 juin 1493 et signée Langlois. Celui-ci, après avoir expliqué qu'il se sert de cette traduction parce qu'il n'est pas en état de comprendre la version latine, ajoute que Thomas de Gerson a composé encore un traité intitulé *Des sept paroles de notre Benoit-Sauveur,* qu'il est réellement l'auteur de l'*Imitation* et que, par humilité, il a voulu donner ce dernier écrit à son oncle, messire Jean Gerson, chancelier de Paris. « Je me souviens, ajoute Langlois, d'avoir « vu chez mon maître, en l'an 1458, ledit sieur Thomas de Gerson, qui était chanoine « de la Sainte-Chapelle et avait un procès contre le trésor d'icelle, qui l'avait excom- « munié. »

M. A.-J. Pons n'estp as bien sûr que cette note offre tous les caractères d'authenticité, mais en admettant même que ce « Langlois » ne soit pas un de ces mauvais plaisants comme on en voit tant, qui s'ingénient à lancer les chercheurs sur une fausse piste, nous croyons qu'il eût été bon d'ajouter que les assertions contenues dans la note sont fortement ébranlées par de récentes découvertes. En effet, l'*état actuel de la science* à propos de l'*Imitation,* si bien résumé ici même par M. Anatole de Montaiglon[1], ne permet guère de s'arrêter à l'attribution nouvelle qui résulte de cette note. Comment admettre en effet que Thomas Gerson, qui, au dire de « Langlois », soutenait un procès, en 1458, contre le trésor de la Sainte-Chapelle, puisse être l'auteur d'un écrit dont le plus ancien manuscrit connu remonte à 1406, ce manuscrit n'étant lui-même qu'une copie puisqu'il contient seulement le premier livre de l'*Imitation* et des extraits des trois autres. Pour qu'il eût pu composer cet ouvrage, il faudrait admettre chez Thomas Gerson une précocité extraordinaire; nous ajouterons que le manuscrit de 1406, acquis en 1869 par notre Cabinet des Estampes, émane certainement d'un membre de la congrégation des chanoines réguliers de Windesheim, puisqu'il relate les constitutions de cet ordre, qui a été fondé à Utrecht en 1387.

Jusqu'à plus ample informé, l'auteur de l'*Imitation* gardera donc l'incognito, et Thomas Gerson ira rejoindre son oncle le chancelier dans la galerie des refusés, en compagnie des moines Gersen et Thomas à Kempis ou de Campis, qu'un arrêt de la science moderne y a relégués. Pour plus amples renseignements, nous renvoyons à l'excellent article de Montaiglon, déjà cité, auquel nous avons emprunté, il faut bien le reconnaître, les éléments de cette savante dissertation.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* IIe période, t. XIII, p. 383.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue St-Benoît. — [719]



EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ART GREC AU TROCADÉRO



Il y a trois mois j'exprimais ici même l'espoir que l'exposition d'antiques préparée au Trocadéro serait fort nombreuse et fort belle. Mais j'étais loin, je l'avoue, de m'attendre au développement que la généreuse émulation des amateurs devait lui donner. Un peu plus tôt, un peu plus tard, tous, ou peu s'en faut, sont venus apporter leurs richesses : M. Carapanos ses merveilleuses trouvailles de Dodone, M. Gréau ses bronzes depuis longtemps célèbres, ses verres, ses terres cuites asiatiques, MM. Lécuyer, Piot, Bellon, leurs ravissantes figurines de Tanagre, la famille Paravey et Mme la comtesse Dzialynska leurs superbes vases, M. de Montigny ses pierres gravées, MM. Dutuit et de Bammeville leurs

collections éclectiques. Moi-même, car je suis aujourd'hui condamné à me mettre en scène, moi-même j'ai fait de mon mieux et rempli tant bien que mal une vitrine. D'autres, comme MM. de Hirsch, Dreyfus, Armand, sans exposer d'aussi nombreuses pièces, ont toutefois quelques morceaux d'un haut intérêt, et tel, comme M. de Laborde, qui ne nous montre qu'un seul objet, n'en a pas moins droit, non seulement à une mention reconnaissante, mais à une place tout à fait à part. De nos grands collectionneurs, M. de Clercq presque seul est resté à l'écart : les bijoux et les bronzes exhumés pour lui, par M. Péretié, des nécropoles de la Syrie, ne subiront point les ravages que font, à travers les glaces des vitrines, les regards corrosifs du public. Qu'ils dorment en paix dans leur nouvelle tombe ! Malgré leur absence, regrettable mais bien peu sensible, M. de Longpérier, qui a mis à l'organisation de cette fête des arts tant de persévérance, de dévouement, de fatigue, et M. Schlumberger, qui l'a secondé avec une ardeur et une amabilité inaccessibles à la lassitude, doivent être contents de leur succès; ils peuvent regarder les salles des antiques avec autant de fierté que celles où s'étalent les éclatantes merveilles de la Renaissance. Peut-être même les premières, quoique d'un aspect plus froid et presque triste, sont-elles les plus remarquables par les choses inconnues qu'elles révèlent et les enseignements inattendus qu'elles donnent. Telle a été du moins l'impression des nouvellistes qui, dans les journaux quotidiens, ont raconté l'ouverture des galeries du Trocadéro, et le sentiment du public paraît d'accord avec le leur, si l'on en juge par la foule sans cesse arrêtée devant les bronzes de Dodone et les figurines de Tanagre.

A rendre compte d'une exposition pareille, on n'éprouve qu'un embarras, celui des richesses. Hélas! serait-on tenté de s'écrier, — si Grâce à Dieu n'était pas plus juste, — la *Gazette* a cette année trop à dire, trop à montrer à ses lecteurs. Parmi les pièces dignes d'être reproduites, tout au plus peut-elle en trier une vingtaine; pour le reste, force lui sera de se contenter d'une description sommaire, et souvent elle devra refuser même la mention la plus brève à des choses que, dans d'autres temps, elle eût tenu à signaler.

I.

Huit cents ans de tâtonnements et d'efforts ont été nécessaires à l'art grec pour s'élever à la hauteur sublime où le v^e^ siècle l'a vu parvenir. Dès le XIII^e^ il s'essaye, avec une gaucherie tout enfantine encore, à

copier tant bien que mal les modèles que lui apporte l'immigration phénicienne, et, pendant quatre ou cinq cents ans, il ne présente, comme la Grèce elle-même, qu'incohérence, incertitude et confusion. Les monuments de cette longue et obscure période sont rares même dans les collections de Grèce, plus rares encore dans celles d'Europe; quelques vases, quelques figurines en terre cuite, la représentent seuls au Trocadéro. La grande jarre de M. de Witte, rapportée de Santorin, est un bel échantillon de la poterie primitive, modelée sans l'aide du tour et ornée de lignes ondulées; les vases de M. Bellon appartiennent aux derniers temps de la poterie à décor géométrique, qui a succédé à celle-là et dont MM. Birch, Conze et Hirschfeld ont parfaitement montré la haute antiquité et l'origine tout indigène[1]. On trouve les restes de cette fabrication dans les plus anciennes cités de la Grèce, à Mycènes, à Tirynthe, à Orchomène de Béotie; on en a découvert aussi en Attique, et c'est de là que viennent les vases de M. Bellon; ils ne sont d'ailleurs comparables, ni pour l'antiquité ni pour l'intérêt, aux grandes amphores de la Société archéologique et du ministère des cultes à Athènes. Quant aux figurines, elles font partie de ma collection. La première en date représente une divinité féminine coiffée du haut bonnet cylindrique appelé *polos;* la tête seule en est modelée avec soin; la place des bras est simplement marquée par deux appendices latéraux en forme de moignons, le corps n'est qu'une galette informe. Une autre, sans doute plus récente et d'un type jusqu'à ce jour unique, nous montre la même divinité vêtue d'un ample manteau qui a permis d'esquiver les difficultés du modelé du corps; les pieds sont cependant déjà séparés. Dans une troisième, enfin, la tête est un peu mieux faite et les bras sont figurés croisés sur la poitrine. Nous avons dans ces trois terres cuites des imitations fidèles de ces statues grossières, ou ξόανα, de l'âge le plus reculé, simples troncs d'arbres dégrossis à la hache et surmontés d'une tête tantôt taillée dans le même morceau de bois, tantôt rapportée en métal. Jamais les plus admirables chefs-d'œuvre de la statuaire ne parvinrent à supplanter, dans la vénération du peuple, ces images informes, auxquelles s'attachait le prestige de l'antiquité et dont la plupart passaient pour avoir une origine divine. De là le grand nombre d'imitations qu'on en trouve et dont quelques-unes ne sont pas très-anciennes. Quant au nom à donner à ces figurines, il est fort incertain, et la conjecture de M. Fr. Lenormant, d'après laquelle

1. Birch : *History of ancient pottery,* 2e éd., ch. IV. — Conze : *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst.* — Hirschfeld : *Vasi arcaïci Ateniesi,* dans les *Annali dell' Inst. arch.,* 1872, et les *Monumenti,* t. IX.

ce seraient des idoles de l'Astarté phénicienne, devenue l'Aphrodite céleste des Grecs, n'est peut-être pas suffisamment démontrée. En cette question comme en beaucoup d'autres, le mieux, jusqu'à nouvelles découvertes, est de suivre l'exemple du prudent Conrart.

L'intérêt de ces figurines est seulement archéologique. L'art grec, en effet, ne se débrouille un peu qu'à la fin du IXe siècle. Après bien des ruines et du sang versé, les peuples ont trouvé leur assiette; les villes cessent d'être de simples refuges juchés au sommet des montagnes, le commerce se développe, les campagnes se couvrent de cultures, les richesses s'accumulent. L'*Iliade* et l'*Odyssée*, peintures fidèles de la civilisation plus voisine de cette époque que de l'âge héroïque, nous parlent déjà de cités où l'or abonde, de boucliers décorés de reliefs, de palais aux salles revêtues de plaques en bronze repoussé, où les sièges sont couverts de tapis historiés et où des statues tenant des torches éclairent les festins nocturnes. Les plus beaux objets, il est vrai, sont encore, d'après le poëte, les ouvrages des Sidoniens; mais si les vases d'or et d'argent proviennent tous de leurs ateliers et sont apportés par leurs navires, déjà l'on sait en Grèce même travailler à leur exemple le bronze, la terre et le bois, et deux cents ans plus tard, à la fin du VIIe siècle, les imitateurs, devenus en habileté manuelle les égaux de leurs maîtres, les surpasseront de beaucoup par cet instinct du beau dont aucune race n'a jamais été aussi richement douée que la race hellénique.

C'est à Sparte, la plus puissante cité du VIIe siècle, le centre de la domination des Héraclides, que, sans doute sous l'influence des comptoirs phéniciens d'Amyclæ, de Gythion et de Cythère, l'art du bronze se développe d'abord. De là provient une curieuse statuette de la collection Gréau, encore coulée en plein et qui paraît avoir formé le pied d'un miroir. Elle représente Aphrodite, ou plutôt Hélène, forme lacédémonienne d'Aphrodite. La déesse est debout, vêtue d'une tunique talaire dans laquelle ses jambes sont étroitement serrées; les longues tresses de sa chevelure tombent sur ses épaules et s'étalent sur sa poitrine. De la main gauche elle retient son vêtement; de la droite elle élève à la hauteur de sa tête une fleur de lotus. L'ovale du visage, l'obliquité des yeux placés à fleur de tête, le geste symbolique, la nature de la fleur, tout ici rappelle la Phénicie et se retrouve exactement dans certaines figurines de la nécropole de Sidon. Mais je ne sais quel sentiment de la grâce féminine apparaît à travers la gaucherie de l'exécution et nous empêche d'oublier que nous regardons une œuvre grecque.

La céramique du VIIe siècle nous est mieux connue que l'industrie des métaux : ses œuvres ont moins tenté la cupidité et ont mieux résisté au

temps. Elle aussi copie les modèles venus de l'étranger : elle a renoncé à l'ancien décor géométrique, et reproduit sur la panse des vases les longues files d'animaux passants dont les Phéniciens, et à leur imitation les Lydiens, chamarraient leurs étoffes et leurs tapis. Mais tandis qu'en Phénicie comme en Assyrie ces animaux avaient un caractère symbolique et leur groupement un sens religieux, les potiers grecs n'y



TÊTE D'ATHLÈTE.

(Marbre de la collection de M. Rayet.)

voient qu'un ornement commode ; ils juxtaposent au hasard de leur caprice ces bêtes inconnues, et ne se font pas scrupule d'y joindre la figure humaine, d'entremêler avec les lions et les tigres la chasse de Calydon ou les épisodes de la guerre de Troie.

La principale fabrique de cette poterie à décor asiatique a été Corinthe, ville d'origine phénicienne tombée au pouvoir des Doriens. M. de Witte expose un des plus anciens et des plus curieux monuments

de l'industrie corinthienne : c'est une pyxis arrondie, sur la panse de laquelle se développe une longue suite de héros de la guerre de Troie; les noms de Palamède, Nestor, Achille, Patrocle, Hector, ceux des chevaux Balios, Orion, Podagre, sont presque effacés, ainsi que la signature du potier Charès[1]. Moins ancienne et moins importante pour l'histoire de l'art est la petite aryballe sphérique que j'expose et sur laquelle est représenté le combat d'Ajax et d'Hector. Les vases de Corinthe se reconnaissent à leurs parois très-minces, à leur terre légère, blanche et d'un aspect poussiéreux; ceux de sa voisine Sicyone, d'une exécution également habile, sont au contraire d'une terre rouge dont le ton a été parfois rehaussé par une barbotine artificiellement colorée. Les poteries de Sicyone sont extrêmement rares, et la plus belle que j'ai vue est le scyphos de ma collection; des hommes et des femmes debout et groupés deux à deux en occupent tout le pourtour. La fabrique de Béotie, aux formes lourdes et à la décoration malhabile, n'est également représentée que dans ma vitrine, par une chytra aux anses décorées de serpents en relief : elle provient de Tanagra et du même tombeau que l'œnochoé de Gamédès, maintenant au Louvre.

Au VI^e^ siècle l'art est en possession de tous les procédés techniques, et s'est émancipé de la direction étrangère pour se frayer à lui-même sa voie. La céramique n'a eu que peu à faire pour en arriver là : il lui a suffi d'alléger les formes, de confiner, dans les parties les moins en vue du vase, les motifs d'ornementation, palmettes et entrelacs, empruntés à l'Orient, et de rendre la place d'honneur à la figure humaine, bien autrement intéressante. Mais les galeries du Trocadéro ne permettent point de bien juger de ses progrès : la poterie du VI^e^ siècle, à figures noires sur fond rouge, n'y est représentée que par un petit nombre de vases : encore aucun n'est-il remarquable.

Longtemps en retard sur la céramique, la statuaire marche maintenant du même pas; les Samiens Rhœcos, Théodore et Téleclès lui ont appris à couler à cire perdue des statues de grande dimension; le Chiote Glaucos lui a enseigné la soudure des métaux; les Crétois Dipœnos, Scyllis, Aristoclès, les Chiotes Boupalos et Athénis, l'Éginète Smilis lui ont montré quelles ressources offraient à des mains habiles les marbres de Paros et l'ivoire allié au bois et à l'or. A la vérité nous avons la mauvaise habitude de nous représenter comme à moitié barbares

1. De Witte, *Rev. Arch. nouv. sér.*, VIII, p. 273. — Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 6.

ces vieux artistes du VI^e^ siècle; et pourtant l'audace avec laquelle ils abordaient les sujets les plus difficiles, scènes de combats, chars avec leurs chevaux et leurs conducteurs, groupes à nombreuses figures, décorations en bronze ou en marbre de temples entiers, prouve qu'ils avaient confiance en leurs forces; l'admiration que témoignaient pour leurs œuvres les amateurs de l'époque romaine rend vraisemblable que cette confiance était justifiée; les marbres et les bronzes



PERSONNAGE VÊTU DU COSTUME ROYAL.

(Bronze de la collection de M. Carapanos.)

du VI^e^ siècle exposés au Trocadéro le démontrent de la manière la plus complète.

Trois de ces marbres proviennent d'Athènes. Le premier par la date et le plus étrange par le style est une tête d'homme trouvée l'année dernière, et acquise par M. G. Rampin. La *Gazette* l'eût volontiers reproduite, si son possesseur n'eût depuis longtemps réservé la primeur de cette publication à un recueil excellent et trop peu connu, les *Monuments publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*. Je crois, sans en être certain, qu'elle a été trouvée sur le flanc sud de l'Acropole, dans le voisinage du théâtre et de l'Asclépieion. La statue d'où elle provient était penchée en avant, dans une posture mou-

vementée, comme le prouve l'inflexion du cou. La physionomie est jeune encore, la barbe coupée très-court, les cheveux au contraire longs et peignés avec une recherche qui laisse bien loin en arrière la coiffure, si soignée pourtant, des guerriers des frontons d'Égine. La masse en est divisée par une raie tracée au milieu de la tête, et produit en retombant derrière les oreilles deux épaisseurs semblables à celles que l'on remarque dans les statues égyptiennes. Par devant, de petites mèches tressées sont rabattues sur le front et forment deux séries de boucles d'une parfaite symétrie. Une couronne de feuilles très-découpées, feuilles d'ache ou persil sauvage, entoure la tête, et les restes d'un goujon en fer implanté dans l'occiput indiquent qu'il y avait là encore un ornement rapporté en métal et dont la nature reste incertaine : peut-être était-ce la cigale d'or que les Athéniens d'avant Solon avaient coutume de fixer dans leurs cheveux. Les yeux sont gros, à fleur de tête, et posés obliquement, les pommettes très-fortes, le nez fin, la bouche petite et pincée, les lèvres saillantes : l'ensemble rappelle plutôt les traits d'un chef abyssin que le type de la race grecque. Même en faisant la part des traditions archaïques, il est impossible de ne pas reconnaître dans cette figure étrange quelque chose de caractéristique et d'individuel : elle a tout l'air d'être un portrait, et le portrait d'un homme à la physionomie très-accentuée. Aussi ne me semble-t-il pas probable qu'il faille y chercher l'image d'un dieu : parmi les dieux, d'ailleurs, on ne pourrait guère songer qu'à Dionysos, et je ne sache pas qu'il soit jamais représenté avec une couronne d'ache. Cette couronne avait un caractère de deuil ; pour ce motif, on la donnait en prix aux jeux Néméens, célébrés en l'honneur d'Archémore, et, à l'époque primitive, également aux jeux Isthmiques, où elle rappelait le triste sort de Mélicerte[1]. Aurions-nous là les restes de la statue de quelque vainqueur, soit au stade, soit à la course des chars, statue primitivement placée sur l'Acropole, et qui en aurait été précipitée comme tant d'autres marbres trouvés dans les fouilles de l'Asclépieion ?

Si l'attribution de la tête de M. Rampin reste incertaine, aucun doute n'est possible pour celle de ma collection : celle-ci, (voir la reproduction, page 109) trouvée au Céramique extérieur, appartenait bien à la statue d'un athlète ; les oreilles collées contre le crâne, froissées et tuméfiées, en sont un signe certain ; ces tumeurs et ces déformations dès

1. Pindare, *Isthm.*, VIII, 63 et scholie. — Plutarque, *Quæst. conviv.*, V, 3. Schol., Nicand, *Alexipharm.*, 601. — Diphilos, *Emporos*, dans Athénée, VI, 228 B. — Pausanias, VIII, 48, 2. — Hesychius, σελίνου στέφανος.

cartilages étaient, en effet, des accidents ordinaires aux pugilistes et aux pancratiastes. Dans son hymne aux Dioscures, Théocrite montre Amycos « les oreilles écrasées par les durs coups de poing » :

σκληρῇσι τεθλασμένος ὦτα πυγμαῖς,

et les sobriquets d'ὠτοθλαδίας et d'ὠτοκάταξις, fréquemment donnés aux



GUERRIERS COMBATTANT.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

athlètes, rappellent cette difformité. Tout d'ailleurs dans notre marbre, la solide implantation de la tête dans un cou gros et court, l'ossature massive et carrée de la face, et jusqu'à l'inintelligence des yeux saillants et sans regard, convient bien à un athlète. La coiffure est beaucoup plus simple que dans la tête de M. Rampin; les cheveux, coupés très-courts pour ne pas offrir de prise, sont simplement ramenés en avant. L'exécution présente, au contraire, dans les deux morceaux, des

ressemblances frappantes : les yeux, les lèvres, le nez, le front sont traités de même ; mais dans le second, la science de la forme est déjà un peu plus grande, la recherche de la vérité plus heureuse, et les qualités de fini et de délicatesse plus développées : il y a surtout, dans le modelé des joues, du menton et de la bouche, une étude et une habileté étonnantes. Ces deux marbres, voisins par la date et étroitement apparentés par la facture, sont, à mon sens, avec un bas-relief du musée d'Athènes, les monuments les plus remarquables que nous ait laissés l'ancienne école attique. Ils nous la montrent préoccupée, dès l'époque de Solon et de Pisistrate, des mêmes tendances qu'elle aura toujours, et portant déjà en germe les qualités particulières qui distingueront plus tard, entre tous les sculpteurs grecs, les maîtres qui ne procèdent que d'elle, les Alcamène et les Praxitèle.

Ces qualités caractéristiques se retrouvent aussi dans une œuvre moins importante, mais intéressante encore, la petite tête athénienne d'Hermès exposée par M. Armand. Suivant la tradition la plus ancienne, le dieu est représenté avec de longs cheveux bouclés et une barbe en pointe. Ici encore, les yeux sont saillants et obliques, mais l'occiput est moins développé ; le modelé des joues et les contours de la bouche sont déjà presque irréprochables. La coloration a complètement disparu : dans les deux marbres précédents, elle est, au contraire, très-bien conservée : les cheveux sont rouges, les yeux cernés d'un trait de même couleur, les lèvres recouvertes d'une légère teinte rosée.

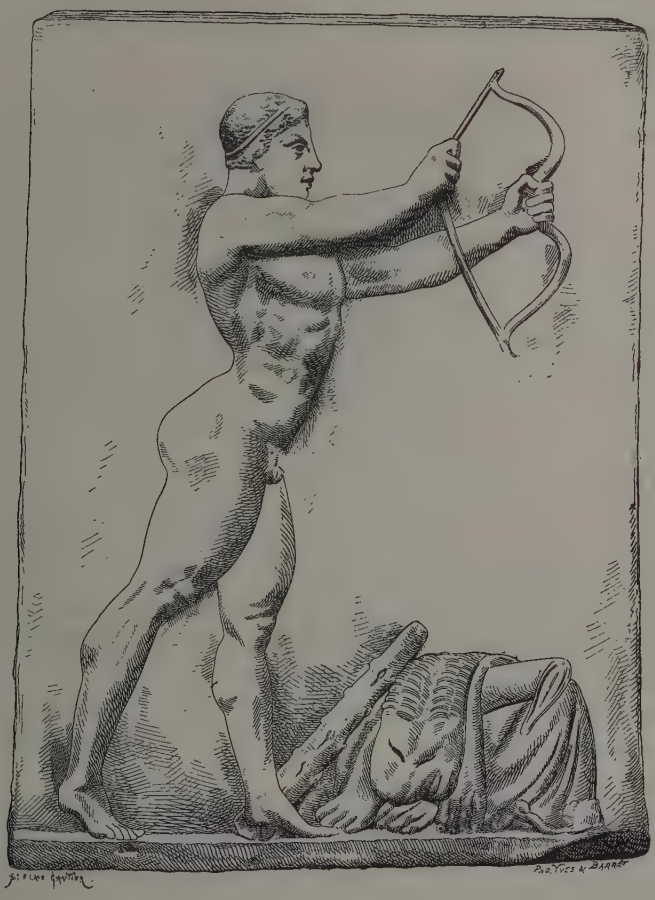
Mais ce qui attire surtout l'attention parmi les monuments de l'art du



ANSES DE BRONZE DE LA COLLECTION DE M. CARAPANOS.

VI^e^ siècle, c'est la merveilleuse série de bronzes archaïques que renferme la collection de M. Carapanos. La *Gazette*, en racontant les fouilles du savant Hellène à Dodone, en a déjà reproduit plusieurs, d'après les planches du beau livre publié par lui ; nos lecteurs se rappellent notamment cette joueuse de double flûte dans laquelle les archéologues trouvent indiqués d'une manière si précise l'arrangement de la bande de cuir (φορβειά) adaptée aux joues pour les soutenir, et la forme de l'étui (θύλακος) destiné à renfermer les instruments. Ils n'ont certainement pas oublié non plus ce superbe Satyre à pieds de cheval qui danse avec une gau-

cherie et une gravité si comiques un pas de caractère. Nous reproduisons aujourd'hui, outre une plaque repoussée remarquable surtout par la beauté des tresses qui l'encadrent, un personnage assis, drapé dans



HERCULE TIRANT DE L'ARC.

(Marbre de la collection de M. Carapanos.)

el long manteau royal, et la tête couverte du bonnet conique qui semble avoir été la coiffure nationale des peuples de la Thrace, de la haute Macédoine et de l'Épire, aussi bien que de leurs frères les Phrygiens d'Asie Mineure. Signalons encore une Atalante, vêtue d'une courte tunique, et dont les jambes sont si musclées, les formes si viriles, que, sans l'indica-

tion des seins sur la poitrine, on croirait voir un jeune éphèbe. Bien curieux aussi est ce cavalier, monté sur un cheval beaucoup trop grand, et retournant la tête vers le spectateur. Il était sans doute appliqué sur un vase ou une boîte ; un autre cavalier était, au contraire, une statuette isolée : dans la suite des siècles, il a perdu sa monture, et ses jambes arquées ne pressent plus les flancs de la bête, ses deux mains portées en avant ont lâché la bride.

Nous avions déjà vu, à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, la jambe en bronze rapportée de l'Italie méridionale par un sagace et heureux fureteur, M. E. Piot. Elle provient, ainsi que plusieurs fragments de tunique, de la statue d'un homme armé, peut-être un hoplitodrome. Le modelé en est fin et nerveux ; le masque de Gorgone, dont le haut de la cnémide est orné, trahit le désir, curieux à cette époque, d'embellir cette tête, représentée presque toujours alors comme hideuse et grimaçante.

A peine ai-je le temps de signaler en passant les trois miroirs en bronze de MM. Dutuit, de Bammeville et Gréau : dans tous les trois, le pied est formé par une Aphrodite entièrement vêtue ; les deux derniers sont de plus remarquables par la conservation des ornements accessoires dont le pourtour du disque était décoré ; celui de M. de Bammeville est absolument complet, et le double sphinx qui en forme l'acrotère lui donne une singulière élégance. Je ne puis non plus qu'appeler l'attention sur deux terres cuites de M. Gréau : un citharède vêtu, trouvé à Thespies, et où il faut peut-être reconnaître un Hésiode, et un Apollon nu et tenant la lyre, provenant de Délion en Béotie. Des statuettes semblables se trouvent assez souvent en cet endroit, et il faut sans doute y voir des imitations de la statue du dieu placée dans le temple auquel la localité devait son nom : elles nous permettent donc de nous faire une idée d'une sculpture qui a dû être importante.

L'Apollon de M. Gréau est des dernières années du VI^e^ siècle ou des premières du V^e^. Il marque la transition de l'art archaïque à l'art de la grande époque. Il en est encore de même d'une plaque estampée en terre cuite, qui fait partie de ma collection, et dont l'intérêt est grand, non seulement pour l'histoire de l'art, mais aussi pour l'étude des mœurs. Le sujet représenté est un épisode des funérailles, le transport du mort au lieu de la sépulture. Le cadavre, la tête découverte, le corps enveloppé d'un manteau, est étendu sur un lit ; ce lit est placé lui-même sur le tablier d'une charrette attelée de deux chevaux, et dont les roues ont la forme la plus ancienne. Tout autour s'avancent les personnes admises par la loi à faire partie du convoi : d'abord une femme, l'ἐγχυτριστρία, portant sur sa tête le vase (χυτρίς) destiné aux libations ;

puis deux parentes, vêtues comme l'enkhytristria du costume le plus solennel, deux tuniques superposées et un himation. Celles-ci (μιαινόμεναι γυναῖκες), les cheveux dénoués, accompagnent de gestes de douleur la lamentation funèbre (θρῆνος). Deux jeunes gens en costume de guerre,



DISPUTE DU TRÉPIED.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

les fils peut-être, marchent à leur suite, et semblent, comme dans les μυριολογίαι de la Grèce moderne, interpeller le mort et lui reprocher d'avoir abandonné les siens. La marche est fermée par le joueur de double flûte chargé d'accompagner des sons les plus plaintifs de son instrument le thrène psalmodié par la famille. (Voir le dessin en tête de cet article.)

Les plaques estampées sont fort rares : Schöne en a décrit trente-deux[1],

1. Schöne, *Griechische Reliefs.*

et depuis une dizaine peut-être ont été découvertes. Toutes sont de la même époque : il semble que la fabrication en ait été de courte durée et se soit faite dans un petit nombre d'ateliers. Celle que je viens de décrire est une des plus belles : la scène est bien composée ; les figures groupées avec art, les attitudes graves et naturelles. J'aime moins celle qu'expose M. de Bammeville, et qui représente une scène de la tragédie classique, la rencontre d'Oreste avec Électre et Chrysothémis auprès du tombeau d'Agamemnon. Le faire en est beaucoup plus mou que celui de la plaque Photiadis-Bey, aujourd'hui au Louvre, où le même sujet est figuré.

C'est encore à l'époque des guerres Médiques que j'attribuerais le bas-relief en marbre passé de la collection de Mustapha-Fazyl-Pacha dans celle de M. Carapanos. Il est bien regrettable que la provenance n'en soit pas certaine : s'il était réellement de Corinthe, ce serait la première œuvre connue d'une école artistique sur laquelle les anciens mêmes ne savaient que bien peu de choses. Le sujet représenté est fréquent sur les peintures de vases, mais jamais, que je sache, il ne s'était rencontré sur un marbre : Hercule a déposé à terre sa massue et sa peau de lion, et nu, l'arc entre les mains, il perce de ses flèches les oiseaux de Stymphale. Comme dans les figures d'Égine, la taille est trop amincie, les fesses trop saillantes, les muscles tenseurs des cuisses trop accentués. Mais le mouvement général du héros, haussé sur la pointe des pieds et portant le corps en avant pour mieux viser, est très-juste ; l'anatomie du torse est très-bien étudiée, et la saillie de l'épaule droite, violemment portée en arrière, ainsi que la différence apparente de longueur des bras, sont franchement accusées : l'artiste connaît à fond le corps humain, et, avec la conscience scrupuleuse des âges primitifs, il ne cherche à atténuer ni à dissimuler rien de ce qu'une attitude juste peut avoir de disgracieux. La tête est bien vivante et d'une grande énergie. La grosseur du nez, la musculature vigoureuse des joues, l'épaisseur des lèvres, font songer au *Brutus* de Michel-Ange[1].

II.

A tout seigneur tout honneur : parmi les monuments de l'art du v^e^ siècle, notre premier regard est dû à la tête en marbre de M. de La-

1. On chercherait en vain à vérifier cette comparaison sur le dessin joint à ces lignes. Ce dessin, comme celui de la scène des funérailles, a dû être fait un peu à la hâte, et la *Gazette* n'a pu se montrer aussi sévère qu'elle l'est d'ordinaire.

borde : admirer une œuvre de Phidias n'est pas un plaisir souvent donné aux Parisiens. J'ai dit une œuvre de Phidias, et en effet, quoique aucun texte ancien ne lui attribue clairement les frontons du Parthénon, les fouilles d'Olympie, en nous faisant connaître le style de ses deux principaux émules, ont donné une très-grande force à la croyance, en quelque



CORÉ.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

sorte intuitive, que ces marbres sont bien de lui. Aucune incertitude d'ailleurs sur l'origine de la tête de M. de Laborde : grâce aux dessins pris par Carrey avant l'explosion de 1687, on sait qu'elle provient du fronton ouest du Parthénon, et de la statue de la Victoire placée sur le char auprès d'Athéna. Morosini trouvait ce groupe particulièrement beau ; avant d'évacuer Athènes, il essaya de l'enlever ; mais l'ébranlement produit par l'explosion avait été tel qu'aux premiers efforts faits par les ouvriers, tout tomba par terre et se brisa[1]. Le secrétaire du

1. Dépêche de Morosini au doge, publiée par M. de Laborde : *Athènes aux* XV^e^, XVI^e^ *et* XVII^e^ *siècles*, t. II, p. 227 et suivantes.

capitaine général, San Gallo, ramassa la tête de la Victoire et l'emporta à Venise, où elle resta longtemps oubliée. En 1824, elle fut vendue à un négociant autrichien, David Weber, possesseur de quelques antiques. Weber en reconnut la noble origine, et la signala au monde savant dans une brochure publiée en 1825, et accompagnée d'une fort mauvaise gravure. Otfried Muller la publia de nouveau en 1832 dans ses *Monuments de l'art antique*. Enfin, en 1840, M. de Laborde, de passage à Venise, eut l'heureuse fortune de pouvoir l'acheter aux enfants de Weber et l'adresse de la soustraire à la vigilance de la douane autrichienne.

La tête de la Victoire a beaucoup souffert : outre les ravages faits par la pluie à l'épiderme du marbre, le nez, les lèvres et le menton, ainsi qu'un morceau de l'occiput, ont été brisés lors de la chute, et peu adroitement restaurés. Néanmoins il reste assez de parties intactes pour que l'on demeure saisi d'admiration devant cette grandeur sans effort, cette majestueuse simplicité, cette grâce virginale unie à cette fierté divine. Quelles leçons ce débris mutilé peut donner à nos plus grands artistes, dont certes je ne méconnais point le talent, mais qui oublient trop souvent, dans la recherche de l'effet et de l'originalité, que les seules choses réellement belles sont les plus vraies et les plus simples.

Rien ne saurait soutenir la comparaison avec l'œuvre de Phidias. Et pourtant si, après avoir admiré la sublime grandeur que son ciseau a donnée à la sculpture, on veut se faire une idée de ce que pouvait être la peinture à la même époque, sous le pinceau des Polygnote et des Micon, on regardera avec une vive curiosité la belle cylix à figures rouges signée du peintre Brygos, et exposée par M. de Bammeville. Brygos est un de ces artistes de la première moitié du v^e^ siècle dont le style s'est modifié sans cesse, car, dans cette période fortunée, l'art progressait aussi vite qu'en Italie dans les premières années du xvi^e^ siècle. Parmi ses œuvres, la coupe de la collection Campana qui représente le jugement de Pâris a encore de la sécheresse et de la raideur; la coupe de l'institut Städel à Francfort, dont la décoration est empruntée au mythe éleusinien, et celle que nous décrivons à présent, montrent déjà plus de souplesse dans le dessin et d'ampleur dans la composition. Celle enfin où est figurée Héra poursuivie par les Satyres, n'a presque plus aucune trace d'archaïsme.

La coupe de M. de Bammeville montre à l'intérieur Briséis debout, versant à boire à un vieillard assis sur un trône. A l'extérieur est représenté le massacre de la famille de Priam par les héros grecs. La furie de la mêlée n'ôte rien à l'harmonie des lignes; la composition est serrée sans être confuse; le dessin est simple et large. Le jeune guerrier grec qui,

après avoir terrassé Andromachos, s'élance sur Andromachè armée d'un pied de banc, est surtout d'un mouvement superbe. Par quelle singulière inconsistance de goût l'amateur qui a su apprécier cette pièce d'une beauté sévère peut-il supporter la vue de ces deux lécythi, le premier repeint d'un bout à l'autre, le second seulement aux trois quarts, de



APHRODITE.

(Bronze de la collection de M. Gréau.)

cette Vénus remplie de son, digne de la devanture d'un bandagiste, et de cette figure couchée dont le corps et la tête, pour n'être pas plus antiques l'un que l'autre, n'en font pas ensemble meilleur ménage? Combien la cylix de Brygos, le miroir signalé plus haut, et huit ou dix jolies statuettes, feraient plus fière figure s'ils étaient délivrés de cette mauvaise compagnie!

La coupe de Doris de la collection Paravey, sur laquelle est représentée l'Aurore enlevant du champ de bataille le cadavre de son fils

Memnon, est d'un dessin un peu dur et sec[1]. Doris se montre avec plus d'avantage dans quelques autres de ses peintures. La coupe de Chachrylion qui m'appartient[2] n'est pas non plus au nombre des œuvres principales de l'artiste dont elle porte la signature : ce qui en fait l'intérêt, c'est d'abord qu'on y distingue nettement, dans le corps de l'hoplitodrome, un détail rarement visible, la trace de l'esquisse préparatoire; ensuite que, seule parmi les dix coupes connues de Chachrylion, elle a été trouvée en Grèce; elle est ainsi une preuve du grand commerce de vases qui se faisait entre les diverses parties du monde hellénique.

Doris et Chachrylion ont dû vivre l'un et l'autre au milieu du v^e^ siècle. Mégaclès doit, au contraire, avoir travaillé vers 420 ou 400. Il n'est connu que par un seul vase, une charmante petite pyxis, ou boîte à fard, de provenance athénienne, passée dernièrement de la collection de M. Barre dans celle de M. de Hirsch[3]. Le couvercle en est décoré de lièvres, animaux consacrés à Aphrodite; le pourtour, de scènes empruntées à la toilette et aux distractions des femmes dans l'intérieur du gynécée.

Il est bien probable que les anciens tenaient les coroplastes ou modeleurs de figurines en moindre estime que les fabricants de vases : ceux-ci, en effet, ont parfois signé leurs œuvres; ils avaient donc conscience de leur valeur et jouissaient d'une certaine notoriété; ceux-là, au contraire, ne nous ont jamais transmis leurs noms, et pourtant, jusque dans les produits de leur industrie dédaignée, on trouve maintes fois, non-seulement le charme prime-sautier et bon enfant qui semble propre à la terre, mais le grand style de la sculpture et la sévère dignité du marbre. Il en est ainsi, par exemple, de la figurine de Coré, trouvée à Athènes et dont je suis possesseur. Elle est coupée à mi-corps, comme l'étaient souvent les images des divinités chthoniennes : la fille de Déméter est censée à demi sortie de terre, à demi cachée sous le sol. Elle est vêtue du péplos dorien, et a les cheveux serrés dans le bonnet ou κύστις dont se coiffaient les jeunes vierges. L'ampleur de la poitrine, la rectitude hiératique des plis du vêtement, le port ferme et hautain de la tête, l'impassible sévérité des traits, inspirent le respect et révèlent la déesse à laquelle étaient données les épithètes de πότνια, la puissante, et de ἁγνή, la pure.

Nous ne pouvons, car le temps nous presse, nous attarder à regar-

1. Frœhner, *Musées de France,* pl. 10.
2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France,* 1878, p. 47.
3. Elle est lithographiée dans le catalogue de la vente Barre.

der dans la même vitrine une autre Coré, en pied celle-là, et également majestueuse, mais d'une facture bien moins fine. Nous ne donnerons non plus qu'un rapide regard à la tête en marbre d'un vieillard à longue barbe, à longs cheveux retenus par un diadème, qu'expose M. Gréau : c'est un Esculape sans doute; dans tous les cas, le visage est d'une



GUERRIER.

(Bronze de la collection de M. Gréau.)

beauté achevée, et ce calme majestueux convient bien aux immortels. Mais avant de quitter la collection si variée et si instructive de l'amateur de Troyes, je tiens à dire quelques mots des deux bronzes qui sont au nombre des plus rares trésors qu'elle contient. Le premier est une déesse debout et vêtue, désignée dans le catalogue de l'Exposition rétrospective de 1866 comme une Junon, et dans laquelle M. Fr. Lenormant,

avec toute raison à mon avis, reconnaissait alors une Aphrodite[1]. Je n'affirmerais point que cette statuette soit exactement de l'époque qu'elle paraît : le costume, l'attitude sont de la première moitié du v^e^ siècle; la manière dont est traité le modelé des jambes et du visage fait au contraire songer à certaines œuvres du début du IV^e^, auxquelles, par un respect religieux de la tradition, on conservait encore la rigidité archaïque, alors que depuis longtemps les artistes savaient donner au corps toute la souplesse et l'élasticité de la vie. Ces imitations du style d'une époque antérieure n'étaient pas rares chez les Grecs, et nous en trouvons encore un exemple dans la collection dodonienne de M. Carapanos : la plaque repoussée, où est figurée la dispute d'Apollon et d'Hercule pour la possession du trépied de Delphes, a la raideur des figures éginétiques, tandis que la correction classique des profils ne permet pas de la faire remonter plus haut que 450. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de cette petite question de date, et que la statuette de M. Gréau soit de quelques années plus ancienne ou plus moderne, elle n'en est pas moins un des plus beaux bronzes antiques parvenus jusqu'à nous. La Déesse est debout, vêtue du costume dorien aux plis simples et étoffés, et la tête ceinte d'une couronne que décorent des fleurons ; l'épaisseur formée sur le front par les boucles ondulées de la chevelure projette sur le visage penché une ombre qui donne à la figure une suave expression de pudeur, une grâce mystérieuse et voilée; la gorge, d'une fermeté virginale, soulève le vêtement; les jambes sont rapprochées l'une de l'autre, et nulle part le corps n'a plus de largeur qu'à la poitrine ; les pieds, chaussés de sandales assujetties par une bride passée entre les doigts, sont travaillés avec un soin minutieux ; et la merveilleuse qualité du bronze, la patine d'un vert doux et harmonieux dont le temps l'a revêtu, ajoutent encore un charme de plus à ces formes d'une exquise élégance.

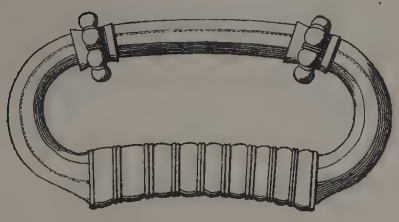
Je préfère encore, et de beaucoup, malgré les mutilations qu'elle a subies, la seconde statuette. Celle-ci, trouvée près de Tarente, représente un guerrier debout, peut-être un capitaine haranguant ses troupes. Sa poitrine large et bombée est revêtue de la cuirasse de métal (γυαλοθώραξ) dont les deux pièces, reliées par des agrafes latérales et par deux bretelles placées sur les épaules, épousent le modelé du corps. Des bandelettes de cuir (πτέρυγες) protégent le haut des bras et les cuisses, des cnémides recouvrent les jambes, et sur la tête est posé le casque percé

1. Fr. Lenormant, *les Antiques à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées* (*Gazette des Beaux-Arts* de février 1866).

de deux trous pour les yeux (περικεφαλαία αὐλῶπις), qu'au moment du combat on rabattait sur la figure, et qu'en temps ordinaire on portait levé, de manière à laisser la face à découvert. La cuirasse, ses bretelles et ses franges étaient ornées de damasquinures qui ont en grande partie disparu ; au-dessus du sternum était sans doute un masque de Gorgone, et sur l'abdomen ainsi que sur les cnémides courent des rinceaux d'argent. La pose du guerrier est aisée et naturelle, en même temps que digne et noble. Le modelé est large et simple ; la tête surtout, levée et en mouvement, est d'un superbe caractère. L'ombre du casque et les épaisseurs sommairement massées de la barbe concentrent l'attention sur la partie expressive du visage, sur les yeux profonds et pleins de pensées, le nez ferme et droit, les joues martelées par les fatigues subies, et la bouche entr'ouverte sous une moustache fièrement tordue. En regardant la photographie de ce bronze, il faut un effort pour se rappeler que c'est une statuette de moins de 25 centimètres, et non pas une statue.

O. RAYET.

(La suite prochainement.)



LES FRESQUES DE VÉRONÈSE

AU CHATEAU DE MASÈRE

PRÈS DE TRÉVISSE [1]

(SUITE ET FIN).

Je n'ai pas besoin d'ajouter que là où Véronèse a choisi pour fonds des paysages comme ceux qu'il a placés dans les quatre fresques des travaux d'Hercule, ses arbres sont traités largement et touchés de pratique, à peu près suivant la manière titianesque, de façon à ne figurer que comme les accessoires de la composition. Le feuillé n'en est jamais touffu; il est clair-semé, au contraire; les rameaux en sont rares et les bouquets de feuilles laissent transparaître le ciel. Il en est de même lorsque Véronèse ouvre un paysage dans la muraille, entre deux colonnes ou entre deux fenêtres. Pour mieux faire fuir la campagne, il ménage au premier plan, en guise de coulisses, des branches de gros arbres qui empiètent sur les nuages et qui font l'office de repoussoir. Mais en regardant ces paysages que l'artiste a enlevés dans une matinée sur l'enduit frais, l'on est tout surpris d'y trouver un caractère idéal, ou pour mieux dire cette fois, imaginaire. Ce sont, par exemple, des ports de mer que Véronèse n'a vus, je crois, nulle part, et qu'il invente sur l'heure dans la facilité de son génie, comme les inventait Claude Lorrain dans la profondeur de ses rêves ou le vague de ses souvenirs; ou bien, c'est une ville, moitié italienne, moitié allemande qui est bâtie sur les deux rives d'un fleuve traversé

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, p. 385.

par de grands ponts et qui rappelle, mais de loin, certains aspects de Vérone et de l'Adige, ou bien encore, ce sont les restes d'une ville antique, où des arbres à la frondaison vigoureuse ont poussé parmi les ruines des voûtes écroulées et des arcades abattues. La cité aujourd'hui déserte était construite sur les bords d'un torrent, au pied d'une montagne, et desservie par un pont romain qui a perdu ses parapets, mais sur lequel passent encore des troupeaux que l'on mène paître sur les collines herbues. Si l'on ne s'étonne pas de voir courir des chiens de chasse dans ce pays devenu sauvage, plantureux et giboyeux, on est surpris du moins d'y trouver quelque chose de sévère et d'agreste que l'on ne s'attendait pas à rencontrer dans l'œuvre du charmant Véronèse.

Les paysages de ce grand maître sont, du reste, conçus et exécutés comme ils le seraient pour des toiles de fond, par les décorateurs de théâtre.

Le premier plan est toujours pris sur la terre ferme; mais les fonds représentent des villes éloignées, bâties en amphithéâtre sur des montagnes avec des obélisques, des pyramides, des palais dont les escaliers mouillent dans la mer, et des jetées monumentales, vers lesquelles se dirigent des navires à la voile penchée, le tout dominé par un ciel nuageux, rayé d'azur. Ah! quand un peintre de figures, quand un maître s'en mêle, le paysage n'est qu'un jeu pour lui. Avec quelle aisance, quel sentiment de grandeur, quelle autorité un Titien ou un Véronèse attaquent le paysage, y font frémir les arbres et vibrer les tons du ciel, et quelle poésie ils savent répandre sur des campagnes qui sont naturelles sans naturalisme, vraisemblables autant qu'idéales, et dans lesquelles se promènent l'imagination ravie et les regards étonnés!

De temps à autre, en parcourant la villa Masère, il nous prenait fantaisie, à mes compagnons et à moi, de regarder par les fenêtres du château pour jouir du spectacle que nous offraient, de toutes parts, les petits contreforts de la chaîne des Alpes carniques, des fontaines que Palladio avait recueillies avec art dans les sources pérennes des rochers, des bassins qu'il avait construits au pied des collines et de la verdure sombre d'un pays fertile; mais, bien que la Marche trévisane ainsi que le Frioul touchent aux contrées germaniques, il était clair pour nous que les paysages peints par Véronèse dans les chambres de Masère n'étaient pas une imitation de la nature environnante, mais qu'ils avaient été créés presque uniquement par la vertu de cette baguette de fée qui était son pinceau [1].

1. Dans notre excursion à Masère, un de nos compagnons était M. Firmin Delangle

Au sortir d'une chambre particulièrement ornée de paysages, l'on se retrouve (je crois, du moins, m'en souvenir) dans une salle voûtée, dont la hauteur dépasse de près d'un tiers la largeur, et au centre de la voûte se creuse une sorte de calotte, non pas ronde, mais octogone, dans laquelle Véronèse a peint les dieux de l'Olympe autour d'une figure centrale qui symbolise l'Immortalité. Cependant, comme tous les dieux que le peintre y voulait mettre, et qui sont plus grands que nature, n'au-



JUNON, FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

raient pu tenir dans ce plafond, il a pris le parti de n'y peindre que les sept figures de Saturne, Jupiter, Mars, Apollon, Vénus avec l'Amour,

peintre, qui venait d'achever, pour le Musée européen, son admirable copie du Mantegna de Vérone (aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts), et qui avait bien voulu nous accompagner à la villa Masère, bien qu'il l'eût déjà visitée une première fois. Cette villa, après avoir passé de la famille Barbaro dans celle du doge Lodovico Manin, qui fut, en 1789, le dernier doge de Venise, appartient maintenant à un grand industriel, M. Giacomelli, qui en fait les honneurs avec cette aimable simplicité qui est le caractère de la politesse italienne.

Mercure et Diane. Toutes ces déités, au lieu d'être caractérisées par le choix des formes, le sont tout simplement par leurs attributs. Mercure, le messager de l'Olympe, le gymnaste accompli, n'est pas plus svelte que Mars, et on ne le reconnaît qu'à son caducée et à son pétase. Diane, l'austère Diane, est ornée de bijoux, et ne se distingue de Vénus que par la présence de ses chiens qu'elle caresse; elle est aussi riche de carnation, aussi désirable que la déesse de l'amour. Apollon est un éphèbe



FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

charnu que l'on prendrait, s'il ne tenait sa lyre à la main, pour un Ganymède; et Jupiter, accoutré comme un Arabe, passerait, sans son aigle, pour un Mahomet. Les dieux qui n'ont pu trouver place dans son Olympe : Neptune, Vulcain, Cybèle et Junon, Véronèse les a peints séparément aux quatre angles de la voussure, en des cadres ayant la forme de pendentifs.

Mais que de licences il a prises! avec quel sans gêne il a vêtu sa Junon d'une belle robe de brocart à bouffants crevés, et lui a mis des

perles dans les cheveux ! Avec quelle liberté il suppose que les bijoutiers de l'Olympe ont fabriqué pour Cybèle des pendants d'oreilles et des bracelets rehaussés de pierres précieuses ! N'est-il pas évident que Paolo Caliari, fils d'un tailleur de pierres *(scarpellino)* ou, comme l'on dit à Vérone, d'un *tagliapietre*, n'avait reçu que les premiers rudiments de l'éducation classique, et qu'il ne connut de la mythologie que ce qu'en savent en Italie tous les ouvriers du bâtiment. On parle de son mépris pour le costume, c'est-à-dire pour les convenances locales, les usages, les mœurs, les habitudes et les habits des différentes contrées qui fournissent le plus de sujets à la peinture ; on relève ses anachronismes, son croc-en-jambe à l'histoire même élémentaire. Eh bien, je crois, pour mon compte, qu'il a ignoré ces convenances, ou que, sachant qu'elles existaient, il n'a pas pris la peine de s'en instruire. Et ce qui le prouve, c'est la naïveté des réponses qu'il fit aux inquisiteurs vénitiens lors d'un procès qui lui fut intenté par le tribunal du Saint-Office au sujet des *Noces de Cana*, du *Repas chez Lévy* et du *Repas chez Simon*[1].

Offusqués des fautes commises par Véronèse contre les bienséances, les magistrats lui demandent pourquoi il s'est avisé d'introduire dans les festins évangéliques, dans les *Cènes* auxquelles assista Jésus-Christ, des hallebardiers allemands, un bouffon avec un perroquet sur le poing, un valet qui saigne du nez, des nains, des chiens, des serviteurs à moitié ivres et autres inconvenances. Le pauvre peintre, fort troublé par ces questions et encore plus étonné, répond avec candeur que ces bouffons, ces nains, ces hallebardiers étaient là comme des ornements, comme des choses pittoresques ; que lorsque les Révérends Pères du couvent des Saints-Jean-et-Paul lui commandaient de mettre à la place d'un chien une Madeleine, il ne comprenait pas que la figure de Madeleine pût faire là aussi bien que celle du chien ; mais qu'il consentirait volontiers à tout ce qu'on voudrait pour son honneur et pour l'honneur de son tableau ; qu'après tout, il fallait bien passer quelque liberté aux peintres comme aux poètes et aux fous. C'est ce qu'il exprimait ainsi dans son dialecte vénitien : « *Noi pittori si pigliamo licenzia che si pigliano i poetti e i matti.* »

Voilà donc à quoi se réduit toute l'esthétique du bon Véronèse : mettre dans sa peinture tout ce qui doit y faire bien, et ne pas s'inquiéter du reste. Or, pour lui, ce qui *fait bien*, c'est ce qui satisfait les yeux, ce qui

1. Les papiers intéressants de ce procès furent découvertes en 1869, dans les Archives de la république de Venise, par M. Armand Baschet, qui en fit part, cette même année, à la *Gazette des Beaux-Arts*.

les intrigue, ce qui les amuse, ce qui enrichit ou complète le spectacle de la fresque ou du tableau. Ce sont les échos de la couleur, la beauté et la fraîcheur des teintes, la pondération des lignes, la saveur de l'exécution, l'éclat et la richesse des draperies, le luxe des chairs. Là où Michel-Ange eût été grandiose, fier, sublime par le caractère et l'accent des formes, par le geste des figures, par leur attitude, par l'élévation de la pensée et la profondeur du sentiment; là où Raphaël eût mis de l'expression, de la dignité, de la grâce physique et de la noblesse morale, Paul Véronèse ne s'occupe que de flatter les regards. Il a pour toute poésie une imagination brillante et sans frein, une éblouissante palette : cela suffit. Il est un décorateur et il ne se pique pas d'être autre chose.

En revanche, rien ne manque de ce côté à son aimable génie. A ne les considérer même que comme des taches de couleur, ses figures d'hommes et de femmes, ses amours volant parmi les nuages, ses pages en pourpoint, ses faunes nus, ses matrones ou ses déesses en robes chamarrées, ses ciels, ses paysages, ses animaux, ses bouquets de fleurs et de fruits, ses balustrades en perspective, ses colonnes torses en raccourci, ses fausses portes, ses faux bronzes, ses faux marbres, ses camées ou ses imitations de biscuit dans des cartouches aux bizarres enroulements; toutes les parties, j'allais dire toutes les choses dont se compose la décoration, sont distribuées et entendues à merveille pour le ravissement du spectateur. L'esprit n'est pas distrait un instant par ces magnificences toutes de surface; il peut se laisser aller aux rêveries, aux spéculations philosophiques, aux pensers d'amour; rien ne le force à poursuivre de hautes significations dans une peinture dont les beautés enchanteresses sont purement optiques.

Agrandissant la gamme de ses couleurs, Véronèse les monte jusqu'au blanc, les descend jusqu'au noir, et il faut dire que les vrais coloristes sont les seuls qui se permettent ces hardiesses. Les autres n'osent guère s'élever au-dessus du jaune, et leur ton le plus haut est encore un ton attiédi en vue d'une harmonie grave et douce. Mais le maître vénitien, loin de diminuer la puissance des moyens pittoresques, fait ressource de tout. Regardant comme des non-couleurs le blanc et le noir, il s'en sert tantôt pour rafraîchir, pour reposer la vue en apaisant la splendeur du spectacle, tantôt pour définir et même pour exalter ses teintes par le rapprochement du noir, ou les tempérer par la juxtaposition du blanc, car une teinte quelconque perd en énergie colorifique ce qu'elle gagne en lumière. Si, par exemple, le voisinage du noir fait paraître en comparaison le rouge plus lumineux et conséquemment moins rouge, le voi-

sinage du blanc rend le rouge plus intense en le rendant moins clair. Quelquefois le blanc vient produire l'effet d'un réveillon dans les parties obscures, et assaisonner, pour ainsi dire, de gros sel un ensemble de couleurs chaudes, profondes et d'une sourde opulence. Ainsi sont touchés de blanc, mais d'un blanc laiteux sans crudité, sans aigreur, le pelage de l'animal qui accompagne la figure de l'Immortalité dans le plafond de l'Olympe, les perles de Diane et les manches de sa tunique ouverte, la barbe du vieux Saturne, les ailes du caducée de Mercure, le coquillage qu'un Amour porte à Neptune comme un trésor trouvé dans son empire, et vingt autres morceaux de la décoration, particulièrement dans les soffites, dont quelques parties sont toujours moins éclairées que d'autres, et demeurant parfois enveloppées d'ombres, ont besoin d'être égayées par un vif rappel de clair.

C'est en vérité une bonne fortune pour les amateurs de tous les pays, urtout pour les amateurs français qui, relativement, voyagent peu, que d'avoir à leur disposition les belles photographies faites par M. Naja, de Venise, d'après les peintures de la villa Masère. Elles sont vivantes, ces photographies, et parlantes. La couleur du maître, bien que sous-entendue, se laisse deviner, se fait comprendre. Il arrive même que les tons de chair ayant beaucoup bruni dans l'image photographique, par le fait du jaune qui tend à s'y obscurcir, les oppositions deviennent plus tranchées, et le jeu des couleurs réduites en clair-obscur est par cela même plus amusant pour l'œil. Tout le spectacle a plus de ressort que n'en aurait une estampe fidèle, c'est-à-dire reproduisant avec justesse toutes les valeurs de la peinture.

Aujourd'hui, par une application ingénieuse de la loi des complémentaires, l'on parvient à neutraliser les altérations que subissent dans l'objectif certaines couleurs qui ne sont point photogéniques ou bien qui le sont trop. Le jaune, par exemple, ne produit pas assez de lumière et il noircit, à l'inverse du bleu, qui en produit trop et qui blanchit. Mais comme l'on sait que le jaune est détruit dans sa couleur par son mélange avec le violet, on a imaginé de le réduire à un ton neutre en interposant entre la couleur jaune et l'instrument un verre violet découpé selon la forme de l'objet teinté en jaune. De même, le bleu étant détruit par son mélange avec l'orangé, on évite l'altération qu'il subirait en blanchissant, en pâlissant, au moyen d'un verre orangé, découpé de la même façon et interposé entre la teinte bleue et l'objectif. De la sorte, on obtient une photographie qui se rapproche d'une gravure sans tailles et qui ressemble, soit à une savoureuse aquatinte, soit à une estampe en

manière noire, grattée au plus vif dans ses clairs. Mais, telles que nous les avons sous les yeux, les photographies de M. Naja sont d'un prix inestimable, eu égard à la difficulté que présente un voyage dans tout pays non desservi directement par une voie de fer, et au temps qu'il y faut dépenser.

Ce qu'il y a aussi de bien précieux dans les clichés photographiques,



VULCAIN, FRESQUE DE VÉRONÈSE AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

d'après les œuvres des maîtres, c'est qu'on y trouve une intimité, une vérité et, sous certains rapports, une identité, qui font paraître, sinon insipide, au moins insuffisante toute interprétation par la gravure. Sans doute le photographe, pas plus que le graveur en taille-douce, ne nous donne ces couleurs éclatantes, vibrantes, caressantes, qui jouent un si grand rôle et même le principal rôle dans l'œuvre de Paul Véronèse; mais l'œil de l'instrument photographique est si juste, si pénétrant, si clairvoyant que rien ne lui échappe, et pour ne parler que des peintures de Masère, on retrouve dans les épreuves de Naja d'après ces peintures,

non-seulement le style du peintre, mais son exécution même, ses coups de brosse, ses libres hachures, ses contours repris à la pointe et affirmés, comme nous le disions plus haut, par le clou de la fresque. On est donc en présence de Véronèse lui-même quand on regarde ces étonnantes photographies, on le voit opérer, on le sent qui palpite, qui respire, et c'est là un plaisir de haut goût que ne nous procureront jamais les traductions compassées du burin, ni même les brillantes morsures du graveur à l'eau-forte. Appliquée à reproduire ainsi, dans sa vérité immaculée, le style des maîtres, le caractère de leur dessin et de leur clair-obscur, sinon le charme de leur expression par la couleur, la photographie est une invention admirable, deux fois précieuse; et si tous les peuples doivent s'estimer heureux qu'elle ait été découverte dans notre siècle, nous devons être fiers, nous, qu'un Français l'ait inventée.

Mais pour en revenir au château de Masère, je me demande si toutes les peintures en sont de la main de Véronèse, car il faut convenir qu'il y a des inégalités dans cette vaste décoration. Certains morceaux en sont faibles et même un peu lâchés. Çà et là, on aperçoit des mains pataudes, des pieds lourds dessinés sans soin et touchés sans finesse, des raccourcis peints comme qui dirait *au jugé*, des emmanchements douteux qui seraient choquants dans une grisaille, mais dont le défaut est sauvé par le prestige de la couleur. Il n'est pas impossible que Benedetto Caliari, frère de Paul Véronèse, ait été son aide et même son collaborateur dans cet immense travail où l'on ne compte pas moins de deux cent cinquante figures de grandeur plus que naturelle! On sait, par Ridolfi, que Benedetto vivait continuellement avec son frère [1] et qu'il lui dessinait particulièrement les architectures de ses grands tableaux, *servi al fratello nelle architetture*. Ridolfi ajoute que Benedetto Caliari était un fresquiste habile, *molto pratico*, et comme l'architecture feinte, les niches, les pilastres, les balustrades, les colonnades, vues de bas en haut, les corniches qui montrent le dessous de leurs modillons, occupent une place importante dans la décoration de Masère, et ne peuvent guère avoir été exécutées que par un artiste spécial, rompu à toutes les difficultés de la perspective, on doit supposer que le frère de Véronèse a

1. ... « E perche Benedetto ebbe sempre per fine lo aggradimento della sua casa, visse del continuo unito al fratello, e lontano da ogni ambizione, compiacendosi, che Paolo riportasse la prima lode, honorandolo come maggiore, e per la virtù. » (Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte overo le vite degl' illustri pittori veneti e dello stato*. In Venetia, M.DCXLVIII).

pris part à la décoration du château, et dès lors il n'y a rien que de vraisemblable a ce qu'il ait été chargé de quelques groupes de figures qui paraissent, encore une fois, d'une autre main que celle de Véronèse. Je citerai, par exemple, plusieurs des personnages nus qui sont couchés sur les frontons, notamment ceux qui sont au-dessous d'une figure de femme, tenant un serpent ou un aspic — peut-être une Cléopâtre — et certains Amours qui soutiennent des festons sous une figure de l'Abondance.

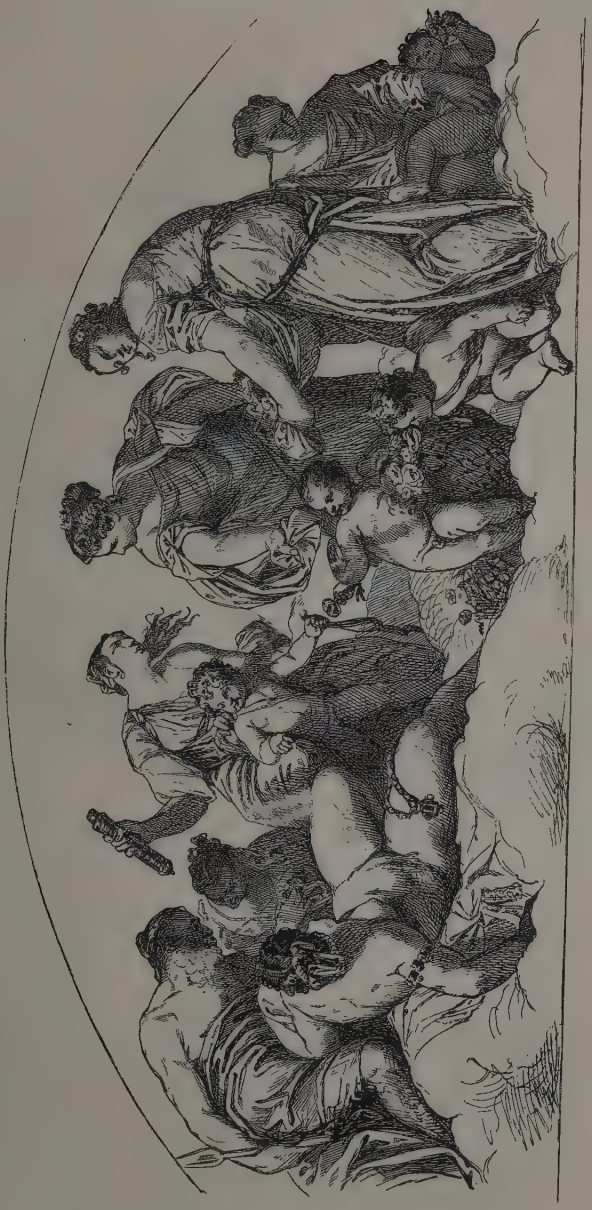
Ces morceaux ne sont point dans le caractère du maître : ils sont d'un style qui jure avec celui des adorables enfants que l'on voit se jouer avec tant de grâce, fendre l'air, jeter des fleurs ou agiter des banderoles dans le ciel des petits plafonds ovales ou polygones.

Là où Véronèse est bien lui-même, c'est dans les grandes surfaces cintrées que forme la jonction des voûtes avec les murs. On peut dire que le peintre s'y est surpassé. Nous sommes resté longtemps en contemplation devant ces fresques généreuses où abondent le génie pittoresque, la grâce des raccourcis, les mouvements contrastés sans affectation, et les oppositions éclatantes d'un coloris facilement splendide et, dans son intensité, plein de réconciliations et d'harmonie. D'un côté, c'est un groupe de divinités aimables, Cérès, Flore, Pomone qui sont assises, accoudées ou ambulantes sur les nues. Bacchus, couronné de pampres, presse des raisins dans une coupe pour leur offrir la liqueur dont il est le dieu. La morbidesse des nus, le tendre des carnations sont portés à leur comble. Cérès, vue de dos, se retourne vers Bacchus avec toute l'élégance des désinvoltures qu'affectionne le Parmesan. De l'autre côté, c'est encore un groupe de femmes, et celles-ci ne pensent et ne font penser qu'à l'amour. Elles foulent aux pieds les nuages du ciel. L'une d'elles — ce ne peut être que Vénus — s'y est couchée toute nue et elle y développe les ampleurs et les rondeurs d'un corps superbe. La *Nuit* et l'*Aurore* de Michel-Ange ne sont pas plus grandioses, ni d'une musculature plus puissante, ni d'une beauté plus altière; mais les formes qui frémissent dans les marbres du tombeau des Médicis y demeurent austères, chastes, héroïques, tandis que ces mêmes formes, dans la fresque de Véronèse, se sont humanisées et deviennent palpitantes, provoquantes, voluptueuses et d'une sensualité vénitienne. A l'aspect de cette femme dont le corps est si magnifiquement beau, les divinités du ciel paraissent elles-mêmes étonnées ou jalouses. Les Amours lui portent des fleurs, un dieu qui ressemble à Véronèse, se penche vers elle pour lui témoigner son ardente admiration, et il est

impossible au spectateur de ne point partager les sentiments de ce dieu et ceux du peintre.

Étrange caprice ! Immédiatement au-dessous du plafond de l'Olympe, règne tout le long du mur circulaire une galerie en encorbellement, ou pour mieux dire un balcon intérieur, fermé par une balustrade de marbre, vue de bas en haut, *di sotto in sù*. A ce balcon paraissent une matrone encore jeune, vêtue à la mode du XVI^e^ siècle, auprès d'elle une vieille nourrice, et plus loin, un joli garçon en pourpoint qui retient par sa laisse un chien prêt à s'élancer, un page qui lit tranquillement, un singe, un griffon, un enfant qui parle à un perroquet. Et ces naïvetés sont peintes, cela va sans dire, avec une habileté prodigieuse, un relief saisissant, une vérité criante. C'est ainsi que l'idéal est coudoyé ici par le réel, et que l'Olympe confine à la villa Masère. Les fortunés maîtres de céans n'ont qu'à sortir de leurs chambres hautes et à se mettre au balcon qui surmonte leur salle de gala pour causer familièrement avec les dieux. Ils n'ont qu'à étendre la main pour toucher la robe de Junon, les épaules de la blonde Vénus, pour faire jouer leurs enfants avec les Amours et leurs épagneuls avec les chiens de Diane.

« Venez, messieurs, dis-je à mes compagnons : quittons cette demeure ; l'admiration a ses fatigues et, pour ma part, j'éprouve comme une ivresse de peinture et j'ai besoin de respirer l'air du dehors. — Eh bien, sortons, me dit le peintre qui visitait Masère avec nous, vous voyez là-bas une porte ouverte par laquelle nous allons, sans rien dire, gagner les jardins. » En ce même moment et par cette même porte entre un patricien de Venise, en toque à plume, collerette et pourpoint, qui revient de la chasse avec ses lévriers. Je m'avance... mais quoi ! Cette porte par où nous allions sortir est une porte feinte, la campagne riante qui nous invitait est une illusion, et le gentilhomme vénitien qui rentre chez lui est un fils de Marc-Antoine Barbaro, représenté en trompe-l'œil !... Heureux Véronèse ! il s'est fait de la peinture un jeu, une *délectation*, comme disait le grave Poussin. Il n'a mis, lui, ni sagesse dans ses fresques, ni Minerve dans ses plafonds. Le soleil, la gaieté, la richesse, l'amour sur la terre, l'amour chez les dieux, voilà ce qu'il aime à peindre, voilà ce que renferme l'écrin de ses couleurs. S'il ouvre l'Évangile, il n'y trouve que des noces et des festins ; s'il consulte la fable, il n'y voit que des Danaé sous la pluie, ou des Europe sur le taureau. Et dans l'histoire même de son pays, la seule, je crois, qu'il connaisse un peu, il ne s'arrête ni aux conspirations, ni aux batailles, ni aux mystérieuses tragédies : Venise est pour lui une république tou-



FRESQUE DE VÉNUS, PAR PAUL VÉRONÈSE, AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

jours riche et prospère, toujours triomphante. Aussi Véronèse est-il le peintre par excellence de la cité qui fut la patrie du plaisir et le berceau de l'opéra. Il est le musicien de la couleur, comme Gabrieli et Monteverde étaient les coloristes de l'instrumentation. On peut le dire enfin, de même que le style de la classique Florence est contenu tout entier dans le dessin de Michel-Ange, de même tout le charme de la romantique Venise est contenu dans le coloris de Paul Véronèse.

CHARLES BLANC.

P. S. — OBSERVATIONS SUR L'ARCHITECTURE DU CHATEAU DE MASÈRE.

C'est dans la description très-sommaire qu'il donne du château de Masère que Palladio parle pour la première fois des volutes angulaires du chapiteau ionique. Il en avait trouvé un exemple, qu'il croyait unique dans le temple de la Fortune virile, à Rome : *Il chè non sò d'haver veduto altrove* (ce que je ne sache pas avoir vu autre part). Dans la troisième des planches qu'il a fait graver de ce temple, il indique par un dessin chinographique, c'est-à-dire par un plan horizontal et géométral, la manière de raccorder le chapiteau de la colonne d'angle avec celui des colonnes latérales, lorsque le portique se continue en retour d'équerre. Pour cela, il a tenu les volutes ovales, parce que la volute circulaire aurait eu aux encoignures un développement trop considérable et aurait formé, pour ainsi dire, une excroissance qui aurait blessé l'œil. Son chapiteau angulaire présente donc sur le côté la même face que sur le devant, et les deux coussinets, au lieu d'être parallèles, sont contigus, l'un étant sur le côté qui regarde les colonnes du frontispice, l'autre sur la face postérieure. Cet arrangement est celui que l'on remarque et que nous avons remarqué nous-même dans un temple tout proche du Parthénon d'Athènes, le temple d'Érechthée, que Palladio ne connaissait point, parce que l'Acropole d'Athènes, alors occupée par les Turcs, qui avaient fait du Parthénon une forteresse (une poudrière!!), n'était visitée par personne.

Il faut convenir, au surplus, que cette manière de répéter la face antérieure du chapiteau ionique sur la face latérale, bien que justifiée par la nécessité, a quelque chose de disgracieux et de forcé. Aussi l'architecte du Parthénon, Ictinus, quand il éleva le temple ionique d'Apollon Epicurius à Phigalie, eut-il l'idée de supprimer les coussinets et de donner au chapiteau quatre volutes d'une égale saillie. C'est ce que



FRESQUE DE BACCHUS, PAR PAUL VÉRONÈSE, AU CHATEAU DE MASÈRE.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

Michel-Ange fut le premier à faire parmi les modernes, en reprenant ou plutôt en réinventant la combinaison d'Ictinus, car il ne connaissait pas plus les temples du Péloponèse que Palladio n'a connu ceux de l'Attique. Depuis, l'architecte Vicentin Scamozzi attacha son nom à l'innovation de Michel-Ange qui consistait, disons-nous, à mettre des volutes aux quatre angles du chapiteau ionique en prenant pour axes les diagonales du tailloir.

Cependant, comme le mieux est souvent l'ennemi du bien, Ictinus et après lui Michel-Ange, pour éviter un inconvénient, tombèrent dans un autre, qui me semble pire. Ils enlevèrent à l'ordre ionique son caractère féminin et délicat, ce caractère dont la plus vive expression était justement dans le coussinet roulé en spirale et interposé comme un doux oreiller entre le fût de la colonne et l'architrave. Cet oreiller, placé sur la tête de la colonne, est une sorte de métaphore en marbre indiquant l'absence de tout froissement entre le support et la partie supportée, et convient à la demeure d'une divinité aimable, dans laquelle doivent être adoucies les formes sévères de l'ordre dorique et de son rude entablement.

Ces observations, un architecte aussi avisé que Palladio aurait pu et dû les faire; il ne les fit point, et il donna deux faces semblables au chapiteau de ses colonnes ioniques de Masère, alors qu'il aurait pu se passer d'en agir ainsi, puisque ces colonnes étant engagées dans le mur n'avaient point à se raccorder avec des colonnes latérales.

Quoi qu'il en soit, il était naturel que Palladio apportât un soin tout particulier aux plans d'un édifice construit pour Daniele Barbaro, qui a été un des plus savants commentateurs de Vitruve. Il y mit en effet beaucoup d'attention. Connaissant les rapports intimes qui existent entre l'architecture et la musique, il choisit pour ses hauteurs, ses longueurs et ses largeurs des proportions harmoniques.

La distribution intérieure du rez-de-chaussée est celle-ci : une salle à croix, quatre grandes chambres, une relativement petite, deux cabinets, une salle et deux escaliers. A ces pièces il faut ajouter celles, au nombre de six, qui sont bâties derrière les loges en arcades rustiques, lesquelles s'étendent à droite et à gauche de l'avant-corps. L'étage supérieur est divisé de la même manière et comporte le même nombre de pièces, parmi lesquelles quatre chambres carrées pour les amis. La longueur des grandes chambres approche de deux largeurs; elle est de 20 sur 12, ou, si l'on veut, comme 5 est à 3 (ce rapport répond à l'intervalle que les musiciens appellent sixte majeure). La hauteur des grandes chambres est prise avec la moyenne proportionnelle harmonique, ce qui

porte cette hauteur à 15; car les trois nombres 12, 15, 20 sont en proportion harmonique, le premier, 12, étant au troisième, 20, comme la différence de 15 à 12, qui est 3, est à la différence de 15 à 20, qui est 5.

La hauteur de la petite salle qui approche du carré surpasse d'un tiers sa largeur; elle est de 24 sur 18. C'est le rapport de 3 à 4 qui est une consonnance parfaite en musique, celle de la quarte. Ces mesures, au surplus, sont celles que Palladio a cotées lui-même dans ses plans de Masère; mais je dois dire qu'elles ont été légèrement modifiées à l'exécution. Ce qui était marqué 12, par exemple, est exécuté à 11, 7, et toutes les autres mesures ont été augmentées ou diminuées d'une fraction minime. Voici encore quelques observations qui me paraissent intéressantes. Elles ont été faites par un architecte qui a passé sa vie à étudier les ouvrages de Palladio[1] :

« Les voûtes des grandes chambres sont formées d'une portion de cercle qui est presque un troisième de la largeur. La hauteur de l'imposte est la onzième partie de celle de la chambre, en mesurant depuis le plancher jusqu'au sommet; les voûtes des chambres moyennes sont d'un demi-cercle, la hauteur de l'imposte est une dixième partie, l'imposte comprise. Il est à réfléchir que ces différentes impostes n'ont que le peu de saillie qu'il faut pour une façade ornée en bas-relief. La hauteur de la salle est une largeur et demi; sa proportion est comme 2 à 3, ce qui vaut autant qu'une quinte. L'imposte est une corniche architravée dont la hauteur est une des onzièmes parties et demi, depuis le plancher jusqu'au sommet. Sa voûte est un demi-cercle. Les portes intérieures de l'étage supérieur sont hautes de deux largeurs, moins la cinquième partie, et les piédroits ont un cinquième de l'ouverture de ces portes, qui sont ornées de frontons taillés en sculpture. Leur proportion n'est pas toujours égale.

« La façade dont la proportion est de 3 à 2, c'est-à-dire une quinte, est ornée d'un ordre ionique de quatre colonnes engagées dont le diamètre est de deux pieds sept pouces et demi, et la hauteur est de huit diamètres et demi. Palladio a fourni dans la proportion de la porte principale du bâtiment, qui conduit au premier étage (le rez-de-chaussée), un exemple tout nouveau aux architectes; elle est haute d'une largeur et deux tiers. Les fenêtres, placées au-dessus de l'autre, semblent trop voisines, attendu que les ornements des premières touchent presque à l'ouverture des secondes, ce qui me fait supposer que Palladio n'a pas

1. Octave Bertoldi Scamozzi dans son livre intitulé *les Bâtimens et Desseins d'André Palladio*, ouvrage divisé en 4 volumes avec planches. Vicence, MDCCXCVI.

été le seul architecte de cette maison, et qu'un autre y a aussi mis la main. L'harmonie que l'on remarque constamment dans les distributions extérieures et intérieures de ses autres bâtiments autorise peut-être des doutes que j'ai fondés sur les observations que, depuis tant d'années, je fais sur les ouvrages de ce célèbre architecte.

« Je crois devoir avertir que toute cette maison est bâtie en briques, comme le sont les ornements, c'est à dire les chapiteaux, les statues, les feuillages, les festons et jusqu'aux piédroits des portes et des fenêtres. Peut-être que Palladio a été obligé d'employer la plastique pour suppléer au défaut des pierres de taille. »

CHARLES BLANC.



LE PORTRAIT DE DOM GUÉRANGER

ABBÉ DE SOLESMES

PAR M. GAILLARD



A quelque opinion que l'on appartienne, et malgré que l'on fasse volontiers intervenir les questions de partis dans les questions de personnes, on sera obligé de reconnaître que l'Abbé de Solesmes est une des hautes et curieuses figures de ce temps-ci. Il eût été profondément regrettable qu'un souvenir tangible, et en quelque sorte vivant, de sa personne ne fût pas conservé. Dom Guéranger, comme ses illustres parents Bossuet et Fénelon, devait revivre sous le burin inspiré d'un graveur. Les Pères de Solesmes ont eu l'heureuse pensée de s'adresser au talent jeune, personnel, ardent et passionnément chercheur de M. Gaillard. Ils ne pouvaient mieux choisir, et ils se sont véritablement honorés en choisissant ainsi. L'auteur du *Comte de Chambord*, de *Pie IX*, de l'*Homme à l'œillet* et de la *Tête de cire*, avait seul peut-être les qualités multiples qui lui permissent d'attaquer avec succès cette tête puissante de soldat chrétien, de grand serviteur de l'Église, et de lutter avec toutes les difficultés qu'elle présentait. C'est le résultat de cette âpre lutte de l'artiste que nous soumettons aujourd'hui au jugement de notre public. La *Gazette* s'intéressait d'avance à cette œuvre nouvelle de M. Gaillard ; elle n'a rien négligé pour en assurer la primeur à ses lecteurs. Elle a, du reste, été favorisée dans son désir par les Pères de Solesmes, auxquels elle s'empresse d'adresser ses plus chaleureux remercîments.

Nous nous permettrons de dire quelques mots, — trop brefs, à notre

gré, — et de la gravure et de l'homme considérable dont elle est destinée à répandre le souvenir.

L'homme, nous l'avons dans ses écrits et dans le témoignage de ceux qui l'ont connu ; nous l'avons dans l'éloquente oraison funèbre que prononça l'évêque de Poitiers, peu de mois après sa mort, le 4 mars 1875. Nous le trouvons aussi dans le rôle de premier plan qu'il a tenu au milieu des dernières secousses religieuses. Et l'homme se dédouble de la façon la plus particulière, ou plutôt il apparaît comme la réunion très-rare et très-individuelle de vertus opposées et presque contradictoires. Il y a l'homme des écrits théologiques et critiques des *Institutions liturgiques* et de l'*Essai sur le naturalisme contemporain* : c'est le docteur impeccable, l'athlète au service de la foi, le bénédictin austère et surtout le polémiste redouté, allant sans dévier dans ses convictions, et pour les défendre, ne dédaignant pas de prendre les armes du journaliste. En même temps, il y a l'homme de l'onction exquise, de la tendresse ineffable et douce, plein de mansuétude et de charité dans les relations intimes et journalières, d'esprit égal, point mélancolique, et même relevé de finesse caustique dans la conversation : c'est l'homme qui a su se faire adorer, au moins autant que vénérer, de tous ceux qui l'ont approché ; c'est l'écrivain de l'*Année liturgique* et de l'*Histoire de sainte Cécile*.

M. Gaillard s'est arrêté au premier comme étant davantage dans le domaine de l'histoire, comme étant celui qui devait vivre et comme étant celui qui répondait à l'idée la plus généralement connue de son caractère ; il a préféré l'homme d'énergie à l'homme de tendresse. Quelques amis de l'artiste s'en sont étonnés au premier abord, et ceux qui avaient été les compagnons spirituels du père abbé, les moines de Solesmes, en ont été surpris un instant. Pour notre part, nous n'hésitons pas à dire que M. Gaillard a bien fait. Au point de vue qui nous touche avant tout, il est certain que sa gravure y a gagné en force et en synthèse. Il n'a peut-être pas toujours pensé ainsi, car il a fait à Solesmes, du vivant même de Dom Guéranger, un dessin à la mine de plomb, très-creusé, très-vivant, qui tendait à une interprétation un peu opposée. C'est d'ailleurs une des caractéristiques les plus honorables du talent de M. Gaillard que cette recherche hésitante du premier travail. Il pousse même cette recherche dans les plus petits détails. Nous nous souvenons d'un premier état de sa planche où le fond, sombre, était d'un travail calme, uniforme, à la façon des fonds de Nanteuil ; nous en avons vu un autre qui était clair et presque blanc. Il s'est fixé à un fond intermédiaire, plus vibrant et de qualité plus expressive ;

c'est celui de l'état que nous publions. Là encore, il nous semble avoir vu juste. Il donne au visage toute sa valeur et contribue à l'effet.

Le visage est la partie essentielle dans toutes les planches de M. Gaillard. Ici il a pris une importance extrême. Dans son rapport de dimension avec le champ de gravure, il est même plus grand que d'habitude, comme pour marquer que chez le moine la partie agissante est le cerveau. Il avait, en outre, affaire à un modèle dont la construction était remarquablement puissante.

Il l'a pris tel qu'il l'a connu, c'est-à-dire à la fin de sa carrière et marqué par le poids des années et les fatigues de l'âme : Dom Guéranger est mort dans les derniers mois de 1874, à l'âge de soixante-dix ans. A ce moment, chez un penseur austère tel que lui, les traits prennent leur accent suprême; le flambeau de la vie sur le point de s'éteindre semble y jeter des lueurs plus vives.

Tous ceux qui ont vu l'Abbé de Solesmes se plaisent à rappeler l'intensité de vie et d'expression qui animait précisément tout son visage. L'œil avait un éclat extraordinaire auquel nul ne savait résister, soit qu'il exprimât la plus suave bonté ou l'autorité la plus impérieuse. Tel nous le montre bien la gravure, vivant et prêt à parler. Les plus indifférents seront même frappés du caractère de vie que l'artiste a su conserver à toute la figure. C'est dans ce sens qu'excelle le talent de M. Gaillard. Personne ne possède au même degré ce don, qui tient à un développement extrême du sentiment d'observation. On a bien souvent remarqué que M. Gaillard se rapprochait par certains côtés des grands artistes du xv^e^ siècle, maîtres si profonds dans l'art de rendre la figure humaine. Cela est vrai, et sa gravure a parfois l'aspect d'une délicate et solide peinture. Quant à sa peinture elle a pris dès l'origine pour modèle l'art de cette époque. Mais, ajoutons bien vite, ceci n'exclut pas un style très-moderne et très-individuel, qui est le sien et rien que le sien.

De tous les portraits gravés par M. Gaillard celui de Dom Guéranger est, à notre avis, celui où sa manière propre est le mieux accusée. Une certaine facture martelée, sous laquelle vibre, comme une sorte de maquette, l'esquisse à l'eau-forte pure, — facture que nous avons vu poindre dans le *Comte de Chambord*, s'affirmer peu à peu dans le *Pie IX*, dans le *Crépuscule* et dans tous les dessins, si étonnants, qui illustrent le *Michel-Ange sculpteur*, — prend ici tout son développement. Elle peut ne pas plaire, mais on ne saurait lui refuser d'aller plus loin qu'aucune autre dans le rendu du modelé; il s'agit seulement de n'y point chercher ce que l'on est habitué à trouver dans certains travaux proprets et académiques.

Regardez cette tête qui émerge en pleine lumière du froc sombre du moine. Combien, en ce qui nous touche particulièrement, n'est-elle pas intéressante à étudier! Quelle curieuse œuvre d'art expressif! Regardez ce front, que rehausse l'éclat velouté de la petite calotte noire et qu'encadre comme un duvet de cygne les mèches de cheveux blancs; suivez-en avec attention les mille inflexions. Ne paraît-il pas que le graveur y ait porté le coup d'œil attentif d'un phrénologue? Quelle structure intérieure prodigieusement fière et délicate! Les tempes surtout sont inouïes. Regardez ce nez frémissant, irrégulier, spirituel, avec sa narine droite plus relevée que la gauche, ces joues fortes et vastes, ce menton taillé dans le marbre, et cette bouche mince, à demi railleuse, dont le sourire étrange semble un carquois chargé de traits acérés. Cette bouche est terrible; elle nous rappelle celle du portrait d'homme d'Antonello de Messine, qui est au Louvre, ou celle de Dürer dans son portrait de la Pinacothèque de Munich. Quant aux yeux, ils sont inoubliables; c'est la lumière de l'œuvre. Ils sont embrasés de vie et d'intelligence; ils brillent comme des diamants. On remarquera la façon imprévue dont la pupille est dessinée. Elle a des stries rayonnantes et se dilate comme l'œil du fauve. Nous ne connaissons pas en gravure un œil de cette force et de cette étrangeté; c'est le regard qui poursuit et s'incruste. S'il y a exagération sur la nature, elle serait trop visible pour ne pas être voulue.

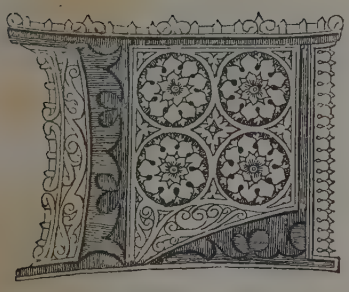
Ces yeux, ce front, ce nez et cette bouche, qui étaient des dominantes dans l'Abbé de Solesmes, sont aussi des dominantes dans la gravure et la mettent au rang des œuvres qui durent. Si le nom de Dom Guéranger est indissolublement lié à celui de Solesmes, si même il ne fait qu'un avec l'antique abbaye qu'il a restaurée et fait revivre en même temps qu'il restaurait et faisait revivre l'ordre de Saint-Benoît en France, celui de M. Gaillard entrera avec Dom Guéranger dans son patrimoine d'art, à côté de tous les nobles trésors qui sont l'ornement de son église, à côté de ses belles stalles du XVI^e^ siècle et de ses merveilleuses chapelles que la Renaissance a remplies d'un monde de statues. Rien en ce genre d'aussi important ne s'est conservé sur notre sol. Les sculptures de Solesmes méritent que la *Gazette* s'en occupe un jour; nous retrouverons alors avec elles la grande figure de Dom Guéranger.

LOUIS GONSE.

EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE[1]

ALLEMAGNE (SUITE).



L'HISTOIRE de l'art dans l'Allemagne du Sud, depuis vingt ans, n'est autre que l'histoire de l'école de Piloty, disait, dans un livre récent, un critique allemand distingué, M. de Leixner.

Donc, après avoir parlé de M. Piloty, on doit s'occuper de ces coloristes du Sud qui sont ses élèves ou qui ont vécu dans l'atmosphère qu'il a créée à Munich, et au nombre desquels j'avais oublié de mettre M. Boecklin et M. Matejko.

M. Auguste Kaulbach procède des Hollandais; il a des tons très-distingués, la facture habile, solide et légère. Il aime à habiller ses personnages de costumes anciens; c'est ainsi qu'il a fait de Mme Gédon et de son fils une reine et un jeune prince qui semblent avoir souffert de quelque malheur. On verra prochainement le remarquable dessin que nous en a envoyé l'artiste et qu'on grave en ce moment. Son très-joli tableau intitulé *Rêveries* représente une jeune femme de Terburg jouant du luth. Le peintre a un sentiment d'élégance, de charme et beaucoup de goût. Il se plaît à représenter les femmes. Je serais curieux de savoir quel effet produirait sur son gracieux talent l'essai de les habiller de leurs bourgeoises robes modernes, et s'il se tirerait alors aussi bien du *féminin*.

M. Zügel est un homme de beaucoup de talent, à la peinture très-vive, très-fine, très-spirituelle, de lumières un peu égales et dispersées cependant, mais à notes chantantes, joyeuses, tendrement fraîches et

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XVIII, p. 50.

vibrantes, un tempérament non sans analogie avec celui de quelques aquarellistes anglais, et imbibé d'on ne sait quoi d'Isabey. Il y a un peintre dans ces petites toiles de bergers et d'animaux.

Les *Enchères*, de M. Hugo Kauffmann, plus amorties, sont aussi d'un homme spirituel, fin, mais qui aurait besoin de réveiller par une vivacité de tons plus mordante les petits personnages qu'il a si bien mis dans leur mouvement.

De beaux verts foncés, une singularité d'aspect intéressante, un ressouvenir peut-être archaïque distinguent le paysage de M. de Schennis, un jeune peintre qui me paraît très-hardi et qui ne ressemblera pas à tout le monde (voir le dessin dans notre premier article).

Les *Routiers*, de M. le professeur Guillaume Dietz, sont de vigoureuse tonalité, brune soutenue de noir, de touche saillante, spirituelle, d'enveloppe fine. Les petits personnages du fond, dans *Son Excellence en voyage*, sont fort jolis. Ses tableaux pourraient être signés par un Belge ou un Français. M. Brandt, qui, l'année dernière, au Salon, nous rappelait Pettenkoffen, se rattache à Fromentin par ses *Cosaques de l'Ukraine* chevauchant dans la steppe verte, dont le ton prend aussi la qualité ferme, mate, appuyée, qui indique des fréquentations avec la peinture de Belgique. On n'y trouve pas les sonorités mélodieuses qu'a eues Fromentin, et les valeurs de lumière s'y dispersent de façon trop égale, mais M. Brandt possède un sens de peintre lui aussi.

Il est curieux de voir comment chez beaucoup de ces artistes l'analogie se fait avec les nôtres et avec ceux de Bruxelles. Le *Souvenir* de M. Keller rentre dans la même série, et tout le fond de son appartement est d'une pâte bien maniée, d'une tonalité forte. La figure de femme qui occupe cet intérieur est un peu hésitante. Il a été l'élève de M. Ramberg, dont on peut voir, non loin du sien, un tableau qui à son tour est un *souvenir* de l'art hollandais, mais un souvenir un peu refroidi, bien que dans une harmonie grise et délicate.

Les Allemands n'ont pas comme nous un seul grand foyer d'art, un seul monde artistique; ils ont des centres divisés et amoindris : Munich, Berlin, Dusseldorf, Weimar et Carlsruhe; mais c'est surtout dans les trois premières villes qu'un esprit de rivalité porte les artistes à chercher des routes différentes, ou à se répliquer sur le même terrain.

La réponse coloriste de Berlin à Munich, nous la trouverons dans l'intérieur que M. Gussow intitule avec raison *Nature morte*, un tableau fort coloré et fort bien coloré, d'une belle harmonie chaude et vigoureuse, largement traité dans sa petitesse, et avec le sentiment de la justesse et de l'intensité du ton. Les mêmes qualités se retrouvent sur sa

toile *Dans l'atelier*. Son portrait de *Dame*, en revanche, est ce que nous appelons en France de la peinture vulgaire.

M. Conrad Becker représente aussi certaines tendances coloristes de



FIGURE DE LA « FONDERIE » DE M. MENZEL.

(Dessin de l'artiste.)

Berlin, mais déjà considérées là-bas comme arriérées et fausses, tandis que M. Gussow est à la tête du groupe de l'avenir. Chez M. Becker s'aperçoit un mélange de Couture et de Cabanel, curieux au point de vue des influences étrangères, mais sans intérêt, en effet, comme expression personnelle.

La réponse de Dusseldorf à Munich sera donnée par M. de Bochmann, avec son *Village esthonien* et sa toile intitulée *Devant l'église*, où s'étend une remarquable note brune et grise, d'un grand charme, calme, plein d'ensemble, portant avec elle une forte impression, une vraie note de peintre. Par certains côtés, M. de Bochmann rappelle Pettenkoffen, mais de façon plus aisée, plus sûre, plus forte. C'est un homme qui fera parler de lui. De Dusseldorf également vient le *Baptême de l'enfant posthume* de M. Carl Hoff, toile très-agréable où l'on croirait voir les colorations de M. Knaus manœuvrées d'une brosse plus large, portées à plus d'accent, et restant sous l'abri d'un goût gracieux et joli. M. Hoff a beaucoup de réputation et exerce une certaine action parmi le jeune Dusseldorf.

A la même ville appartient cet artiste grandement intéressant à qui l'on doit le *Crucifiement* et la *Cène :* M. Gebhard. Par ces deux tableaux, il semble jeter un pont entre l'ancienne école moyen-âge des Veit et des Bendemann et la nouvelle école tout imbibée de l'art hollandais. M. Gebhard est peut-être le plus Allemand de tous les peintres que nous voyons au Champ de Mars. Il est cependant né en Russie, dans la province frontière de Livonie, je crois, comme M. de Bochmann, parmi cette population semi-germaine, semi-slave, où les tempéraments artistiques ne semblent pas rares. M. Gebhard est élève de Carl Sohn, à qui reviendra l'honneur d'avoir imprimé un mouvement particulier à travers les variations de l'école de Dusseldorf.

Je laisse de côté le *Crucifiement*, œuvre froide, pour ne m'intéresser qu'à la *Cène*. Nous sommes ici en face d'un sentiment caractéristique, d'un élan protestant, car le lieu où se passe le festin chrétien est un temple protestant, son revêtement en boiseries ne laisse point de doute. Un esprit tout nouveau pour nous rayonne dans cette toile, extrêmement remarquable.

Sous sa douce enveloppe de rousseur amortie, elle sent le Rembrandt assoupi où le peintre verse avec précaution une dose légère de vénitien.

Tranquillement assis, presque sans gestes, douloureusement et passionnément attentifs aux paroles du jeune maître à la face pâle et lumineuse qui fait un cours, se tiennent des professeurs et des étudiants allemands à têtes intelligentes. Judas, en vêtement véronésien, s'en va sans bruit. Sa figure exprime bien une sinistre méchanceté. J'ai rarement vu un artiste trouver des poses aussi naïves, aussi simples, et rarement senti une pareille saveur d'harmonie, de sentiment, une pareille exhalaison intellectuelle s'élever d'un tableau. Des choses mortes pour nous depuis longtemps sont révivifiées par ce nouvel esprit chrétien descendu dans la peinture.

Des qualités de même genre se retrouvent avec moins d'ampleur, et dans le sens pittoresque pur plus encore que dans le sens intime, chez M. de Hagn, qui a peint des prêtres travaillant à la *Bibliothèque du Vatican*. M. de Hagn est pourtant de l'école de Munich.

Le docteur allemand reparaît encore dans la *Fille de Jaïrus*, de M. Gabriel Max, et s'assoit, triste, simple d'attitude, au chevet de l'enfant qui n'est plus. Ce tableau est de couleur fade et désagréable, d'exécution plate, mais on y retrouve de ce même sentiment recueilli qui émeut avec douceur. La mouche sur le bras de l'enfant, qu'on a tant reprochée à M. Max, ne me déplaît pas. Il y a là une sorte d'intention énigmatique sur la vie ou la mort, et un trait de réalité mesquine mais poignante qui, si on l'ôtait, selon le vœu des critiques qui raisonnent trop sagement, refroidirait le sujet. La critique allemande aurait voulu qu'on envoyât au Champ de Mars une autre œuvre de M. Max plutôt que celle-là. Je ne suis pas de cet avis, et trouve que son tableau ne le déshonore point. Je le préfère à celui qu'il a dans la salle de l'Autriche, et où la peinture malheureusement n'égale pas l'idée, qui est bien délicate et attendrissante.

J'ai cité des portraitistes. Il en est de fort connus encore : M. Schrader, M. Gustave Richter, élève de Cogniet, et M. Graef qui lui ressemble. M. Richter s'est donné le plaisir de se peindre avec un de ses enfants sur une toile, et de peindre sur une seconde toile sa femme qui est une fille de Meyerbeer, et qui tient un autre enfant dans ses bras. Les figures de M. Richter ont de la douceur, assez d'ampleur, et cependant un caractère ordinaire et peu d'accent. Ces peintres ne sont pas uniquement portraitistes, mais l'exposition ne montre, de leur main, que des portraits.

Comme l'exposition germanique a été organisée par une commission qui s'est guidée d'une part sur l'espace dont elle pouvait disposer et de l'autre sur le goût moyen du public, et qui a pris dans les diverses collections les œuvres qu'elle jugeait représenter ce goût moyen et fournir un exemple du talent des principales célébrités ou notoriétés artistiques, le Champ de Mars, ai-je déjà dit, ne voit pas les diverses branches ou écoles de l'art allemand dans leurs proportions relatives.

L'on pourrait croire, par exemple, que la peinture d'histoire, dont les générations précédentes furent excédées, chaque artiste s'étant mis dans la robe d'un docteur en philosophie et en droit comparé, déserte l'art allemand et se confine, indignée mais inerte, au fond de quelques ateliers renfrognés.

Le nu semblerait aussi devenu fort rare, en dehors de la peinture

monumentale. Si l'on s'en rapporte à l'histoire de M. Cornizélius, il arriverait même aux peintres de se raviser et de rhabiller leurs figures nues. Lorsque M. Cornizélius peignit sainte Élisabeth flagellée par son confesseur, elle était nue jusqu'à la ceinture; le confesseur frappait à tour de bras. Des scrupules de convenance religieuse furent invoqués. Le confesseur frappe toujours à tour de bras, mais la sainte ne montre plus que le haut de ses épaules.

Une *Callisto*, assez douce, un peu molle, de M. Schauss, et les *Disciples de Platon*, sur fond d'or, de M. Knillé, forment l'apport du nu allemand. Le *Luther* de M. Thumann et le *Saint Paul* de M. Baur complètent le lot de la peinture historique. M. Thumann, M. Schauss, M. Cornizélius appartiennent au vieux jeu; M. Knillé et M. Baur entrent dans le concert international de l'art. Les *Disciples de Platon*, bien dessinés, savamment composés, pourraient venir d'un pinceau sérieux de notre École des Beaux-Arts. Ils forment une importante composition destinée à orner la bibliothèque de l'Université à Berlin. Nous en publierons le dessin en fac-simile hors texte. Quant au *Saint Paul*, on pourrait le mettre dans la barque qui porte M. Laurens et son heureuse fortune.

Les assimilations seraient nombreuses, en effet, si on voulait les suivre une à une. Les scènes d'Orient de MM. Gentz et Seel semblent sortir des ateliers de M. Bonnat ou de M. Guillaumet. La *Banque populaire en faillite* de M. Bokelmann touche d'assez près au *Saint Philippe du Roule* de M. Béraud. La chasse de M. Gierymski fait penser aux cavaliers de M. Goubie. Dans un *Incendie au village* de M. Nikutowski, telle figurinette porte une estampille pareille à celle de M. Vibert. M. Riefstahl, avec ses confréries à Rome, ne s'écarte pas de M. Sautai ou de M. Edmond Lebel. M. de Werner se rapproche beaucoup de M. Firmin Girard. Nous retrouverions chez nous, ou en Belgique, la *Femme au chat* de M. Wünnenberg, la *Femme à l'enfant* de M. Amberg, l'*Intérieur* de M. Keller, et jusqu'à vingt autres.

De même que chez nous, on a là-bas du succès en peignant des tableaux comiques contre les moines, ainsi que font MM. Meisel, Grützner, Michaël. D'autres, tels que M. Loefftz ou M. Hagn, voient, au contraire, les cléricaux d'un œil bienveillant.

Les moutons de M. Brendel depuis longtemps fraternisent avec ceux de M. Jacque. Les chevaux et les chiens de M. Steffeck, animalier célèbre à Berlin, se rapprocheraient, au contraire, de ceux de M. Landseer.

Les Allemands ont le paysage un peu ennuyé, triste, menu, avec des notes serrées mais contraintes. Le grand souffle ou le charme tendre de la nature ne circulent point facilement dans leurs tableaux. Mais on



PAYSANS POLITIQUANT, PAR M. LEIBL.

(Dessin de l'artiste.)

s'aperçoit qu'elle commence à les ébranler, et qu'avec leurs facultés de sérieuse contemplation, ils finiront par se sentir à leur aise auprès d'elle, et la traiteront avec cette familiarité caressante, enivrée, avec cet amour attentif à toutes ses parures, à tous ses aspects, à tous ses caractères, qui a valu à la France sa belle école de paysagistes.

M. Kröner, qui a commencé par être teinturier dans sa jeunesse, sera certainement un des Christophe Colomb du paysage en Allemagne. Ses sangliers dans la neige, ses cerfs dans les bois ou sur les montagnes témoignent d'un art libre, d'une sensation vive, d'une coloration animée.

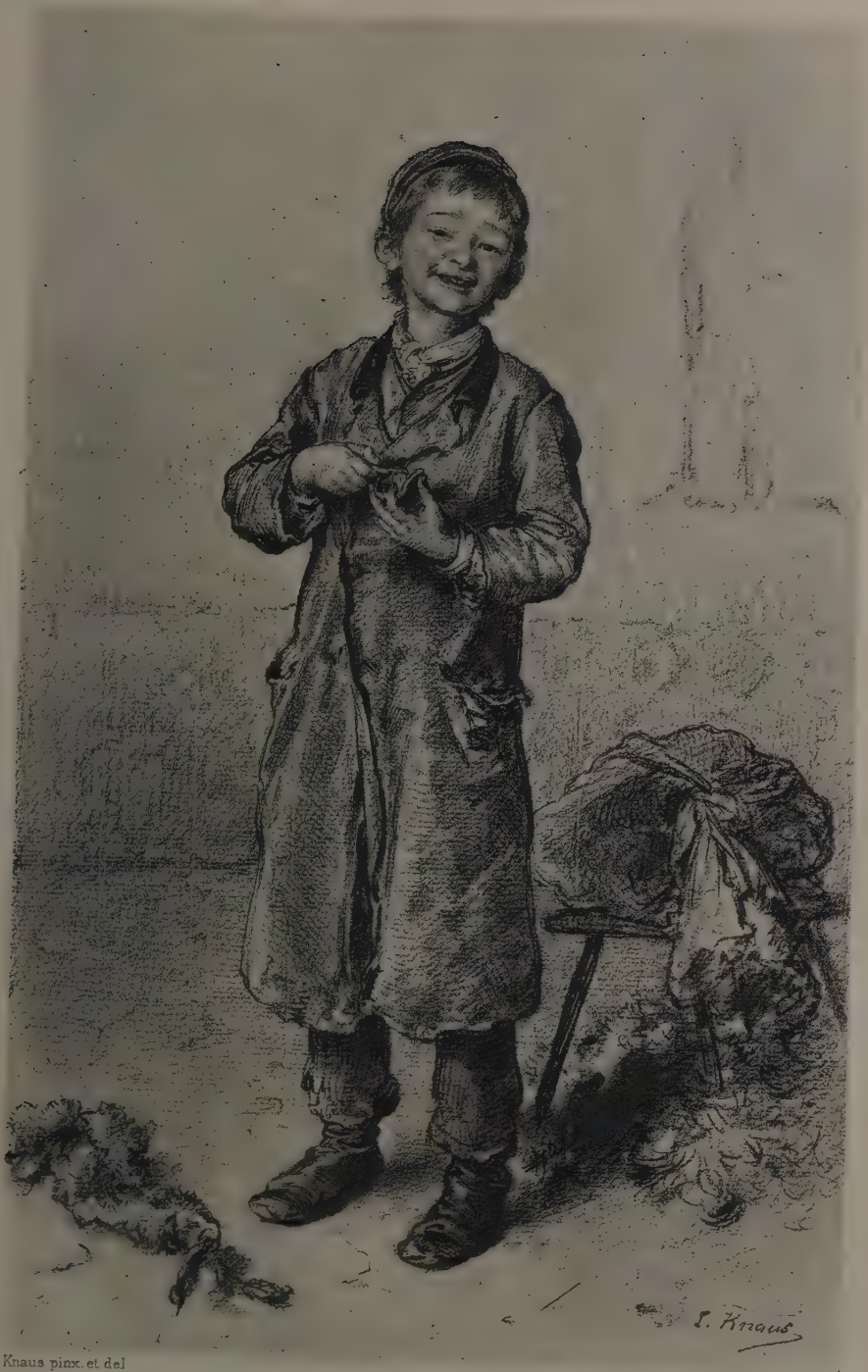
La place qui m'est mesurée au cordeau ne me permet que de citer des noms : M. Lier et son élève M. Baïsch, qui ont le sens des clartés du ciel; M. Schleich, qui est mort et qui était très-fin; M. Dücker, M. Oeder, délicat; M. Münthe, M. Bracht, M. Gleichen-Russmann, M. Irmer, qui tous sont en marche vers un sentiment juste, vrai, mais à qui il faudrait plus d'élan, de hardiesse, d'émotion personnelle. Dans le vieux style romantique, MM. Achenbach et M. Neubert luttent encore énergiquement, et comme les idées sont différentes entre nous et la critique allemande, on les appelle là-bas des réalistes, c'est-à-dire qu'ils ont représenté une étape de vérité relativement au paysage dit idéaliste.

Les paysagistes de l'empire d'Allemagne feront bien de regarder attentivement ce qui se passe au fond de l'atelier autrichien de M. Albert Zimmermann. Là, de même qu'à Munich sous l'impulsion de M. Piloty, paraissent s'enfanter des coloristes, des hommes d'accent individuel, hardi, tels que MM. Jettel, Schindler, Ribarz, trop tourmentés peut-être de recherches et de désirs nouveaux.

Comme une clôture d'enceinte qui envelopperait le cercle de l'art allemand, vient enfin la fameuse série *nationale* des peintres de la vie paysanne, de la petite vie.

Ici je crois remarquer qu'un sens très-intime, qu'une impression bien pénétrante de l'intérieur tient les artistes; et je veux parler surtout de la nature morte, des meubles, de la physionomie de la chambre, du lit, du poêle, des carreaux ou du plancher, de la table, de la fenêtre, de la porte. Les peintres d'outre-Rhin ont le *daheim*, l'*at home*, très-prononcé ce me semble. Aussi tous les *fonds* de ces tableaux de MM. Hildebrand, Schloesser, Jordan, Defregger, Fagerlin, Gunther, etc., sont-ils plus séduisants que leurs personnages, en général d'exécution un peu commune dans son agrément ou sa sentimentalité.

L'enfant joue un grand rôle dans la sensibilité allemande. Le veuf ou la veuve restés avec un enfant nouveau-né, les parents au chevet de l'enfant malade, le contraste de la naissance et de la mort, de l'enfance et



Knaus pinx. et del

Dujardin sculp.

UNE BONNE AFFAIRE

(Exposition Universelle de 1878.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon Paris

de la vieillesse, les fêtes des enfants, leurs exercices, leurs jeux, leurs prières révèlent ce cœur paternel qui bat dans la poitrine germanique, de même que l'image répétée de la veuve et du veuf révèle l'affection dans le mariage. L'effet vulgairement pittoresque qui se tire des costumes et des mobiliers de paysans prend sa part dans l'ensemble.

Il faut remarquer ici que les peintres tyroliens, ou qui aiment le Tyrol, ont un bien meilleur sens de la peinture que les autres. Ils sont, il est vrai, de l'école Piloty, et c'est dans la salle autrichienne qu'on les voit. Là se distinguent MM. Gabl, Kurzbauer et M. Defregger, dont les toiles en Autriche me paraissent préférables à ses toiles en Allemagne.

De M. Meyerheim, dont on se rappelle entre autres le joli tableau intitulé le *Bouquiniste* qui parut à notre Salon de 1870, on a exposé une *Baraque de foire* très-amusante, très-colorée et très-observée.

La *Leçon de gymnastique* de M. Piltz, inspirée évidemment des œuvres de M. Knaus, ne manque point d'esprit et de naturel, quoique les enfants soient trop pareils et aient tous le défaut de loucher.

La figure d'artiste qui doit enfin couronner tout ce groupe est celle de M. Knaus. Il a été l'un des favoris du public français. Il a donné, ou à peu près, à Dusseldorf, depuis trente ans au moins, le signal de l'affranchissement à la peinture qui voulait être coloriste et qui voulait se rafraîchir à la source naturelle de la réalité.

Les *Funérailles*, qu'il a envoyées au Champ de Mars, sont un charmant tableau, un des meilleurs qu'il ait jamais faits. Cette bande d'enfants qui chantent les psaumes sous la direction d'un vieux maître, à demi insouciants et battant des pieds sur le sol pour se réchauffer par un temps glacial; le cercueil que les porteurs, en costume noir spécial, amènent par le petit escalier; l'étroite cour de la maison, le drap noir sur le brancard, le tout petit enfant ébahi, la neige sur les toits, tout vient d'une nature d'artiste rare où la simplicité, la naïveté, l'esprit, l'observation, la tendresse, s'unissent doucement et gracieusement. La *Fête d'enfants* de M. Knaus est pleine d'épisodes charmants. Son *Conseil de paysans* montre *plus de peinture* qu'il ne s'inquiète d'en avoir ordinairement, et les physionomies y prennent un caractère plus affermi et plus développé que partout ailleurs. Ses jeunes et vieux juifs sont d'allure extrêmement gaie et railleuse. Cette exposition nous donne et l'ancien Knaus et un nouveau Knaus qui veut pousser le modelé, appuyer davantage sur les détails. Je préfère l'ancien, parce que la naïveté de l'exécution, son abandon s'accorde mieux avec la grâce naïve ou la vivacité aimable et spirituelle des sujets, si souvent incomparables chez lui.

Le dessin du maître, que nous publions avec cet article, représente

son tableau *Une bonne affaire*, où l'un de ces petits juifs rit de tout son cœur. Ce dessin est fort joli. Je ferai remarquer à ce propos que le public allemand a une passion très-vive pour les figures rieuses. Je profite aussi de l'occasion pour dire que le dessin de M. Leibl appartient à M. Adolphe Ackermann, à Munich, et que son tableau les *Paysans politiquant* appartient à M. Stewart, le célèbre amateur.

En résumé, quelques artistes supérieurs, nombre d'hommes de talent, voilà ce que nous voyons en Allemagne. Quelques attaches avec les écoles d'il y a trente ans, un mouvement encore hésitant dans le paysage, des tendances marquées à entrer dans le courant commun d'art et de goût qui enveloppe toute l'Europe, de même que s'y étend un égal niveau de civilisation, de même que les vêtements, les chemins de fer, les industries, les institutions, les idées y tendent à une commune allure; une école enfin, plus calme que la nôtre, et qui, si nous la voyions tout entière, correspondrait en beaucoup de points à la nôtre, voilà ce que nous montre l'art allemand. La leçon qu'on en tire est que les grands peuples modernes ne peuvent guère plus prétendre à se surpasser l'un l'autre dans le *Kulturkampf*.

SUÈDE. — NORVÉGE. — DANEMARK. — RUSSIE.

Dans ces régions du Nord, nous nous trouvons en face des phénomènes de la nature. La peinture y est tant soit peu météorologique. Des montagnes rouges, des cascades vertes, des rochers bleus, des soleils noirs, en un mot toutes sortes de dérangements, de renversements et de bouleversements des choses y constituent un genre antipictural, antiharmonieux, qui trouble beaucoup les yeux et l'esprit, quoiqu'il puisse enrichir de faits curieux un traité d'optique. Les phénomènes physiques et géologiques ne sont pas propices à l'art, et, au lieu de vouloir étonner et humilier les peintres des pays méridionaux par l'étalage de ces phénomènes dont nous sommes heureusement privés, il vaudrait mieux faire comme certains bons peintres suédois et norvégiens : venir en France ou en Allemagne, et y étudier une lumière moins tourmentée dont les accents pleins et larges sont faits pour le pinceau. Au moins, les peintres danois prouvent-ils qu'ils sont une race sage, par leur goût pour les douceurs du printemps et leur plaisir à chanter sa jeune verdure ou les épais et calmes feuillages de l'été.

Il est vraiment curieux de contempler l'art dans ces petits pays : le Danemark, la Suède, la Norvége, la Suisse. Dans les grandes nations, les puissantes ressources d'une nombreuse et riche population, l'excitation



DEVANT L'ÉGLISE, PAR M. DE BOCHMANN.

(Dessin de l'artiste.)

et le frottement prodigieux des esprits lancent la civilisation à grandes enjambées; elle y distance de plus en plus la marche des petits pays. Littérature et art ont, en ceux-ci, ce que nous appelons un *air de province;* les petits peuples sont forcés de graviter autour des grands, de s'appuyer sur eux, de se fondre avec eux, intellectuellement du moins, s'ils veulent se maintenir à leur niveau. Il y a soixante ou quatre-vingts ans, les petits pays soutenaient mieux leur rang dans l'ensemble de l'Europe. Le Danemark, entre autres, au début du siècle, par le peintre Carstens et le sculpteur Thorwaldsen, galvanisait l'Allemagne, alors morcelée et émiettée en petits groupes. Aujourd'hui, malgré de grands efforts, le Danemark reste en arrière. Une excellente notice historique accompagne le catalogue de ce pays et en explique avec modestie le rôle artistique, mais oublie de dire que la guerre avec l'Allemagne a nui aux destinées de l'art en Danemark. Par patriotisme, les Danois ne vont pas dans les écoles allemandes. Par question d'argent ou de tempérament, notre train de vie les éloigne de Paris. Ils vont à Rome, ou bien ils restent chez eux.

La Suède et la Norvége, au contraire, remplissent de leurs élèves les ateliers de Paris et ceux d'Allemagne. Un certain dualisme entre les deux contrées fait que les Suédois préfèrent en général la France, et les Norvégiens l'Allemagne.

La peinture danoise est consciencieuse, détaillée, froide et sèche. D'excellents sentiments intimes n'y demanderaient qu'à rencontrer le sentiment de l'art pour produire des œuvres très-intéressantes. Les Danois auraient besoin de voir, de suivre davantage les agitations, les recherches, les procédés qui fermentent dans les grands pays.

Le vaste tableau de M. Bloch, le *Roi prisonnier*, est certes une œuvre très-estimable. Le prince est affaissé et alangui dans son infortune. Le vieux soldat, son compagnon, est plein d'un respect compatissant. La table, les murs, les accessoires sont bien exécutés. L'œuvre est au-dessus de la moyenne générale de l'Exposition universelle. Mais aucun tempérament particulier d'artiste ne s'y révèle. C'est de la bonne peinture d'homme instruit, intelligent, sensible même et distingué, qui reste sur la lisière de l'art et n'ouvre pas de sentier dans la forêt.

Les paysages de feu Skovgaard ont le même genre de qualités sérieuses un peu négatives, d'effort auquel manque l'étincelle. Dans le tableau de M. Bache, *Après la chasse au sanglier*, il y a par moments plus d'énergie, payée bientôt par des faiblesses. Des intérieurs de paysans ou des salles de château, avec leurs fenêtres par où l'on voit les vertes branches des arbres, sont fréquents. Toujours la lumière y est aigre, le

ton sans finesse, sans délicatesse ou sans vivacité. Je citerai comme les meilleurs ceux de MM. Exner, Dalsgaard, Helsteld, Jerndorf, puis la *Forge* de M. Kroeyer où il y a de bonnes parties de dessin, et un effet de foyer assez bon.

Dans les paysages, les peintres du Danemark aiment les eaux coulant ou dormant sous les jeunes bois, dont les feuillages criblés de soleil deviennent une voûte d'or verdâtre que reflète la rivière ou l'étang. Quelques marines s'entremêlent avec ces dessous de bois. Les ciels et la lumières y sont faibles, opaques ou métalliques. Parmi ces marines on peut noter le *Coucher de soleil en hiver* de M. Kyhn et les *Pêcheurs norvégiens* de M. Sörensen. Enfin un peintre qui habite Rome, M. Lund, a peint les loisirs de la *Garde suisse au Vatican*, avec une certaine observation spirituelle.

Un esprit très-sain, de l'application, de la simplicité dans le sentiment, ne suffisent donc pas à donner à l'art danois un intérêt fort marqué, mais je crois qu'il est bien près d'engendrer quelque création brillante, et que le moindre frottement avec l'art anglais, allemand ou français amènerait la flamme. On ne fait point de nu en Danemark ; on n'en fait pas en Hollande. Ce sont des exceptions caractéristiques.

La Suède possède une école de paysagistes qui s'est formée en France, et qui peint la terre française autant et plus que la terre suédoise. M. Wahlberg est le plus connu parmi nous, et ses œuvres à nos Salons lui ont valu une foule de récompenses. Il a la réputation d'un coloriste. Par un certain ragoût de tons souvent faux et aigres, il a le don de plaire à beaucoup de gens. Il choisit des motifs qui font de l'effet, et qu'il exécute de cette façon qu'on appelle appuyée. En général, les peintres suédois se délectent à opposer des troncs blancs et rouges, des taches jaunes et des taches rousses qui dansent et tressautent tout le long de la toile, en lui donnant un faux air de coloration hardie et originale. Cependant, en ce genre, M. Lindstrom est arrivé à plus de justesse que d'autres, et M. Bergh me paraît aussi plus vrai dans ses tonalités que M. Wahlberg.

M. Torna a abandonné ces systèmes, et il a envoyé un *Paysage d'été* qui vaut beaucoup mieux. Cette peinture a de la simplicité vraie, de l'unité, de la largeur ; on y voit la compréhension des aspects plantureux de la saison qu'elle représente. Mais les premiers plans s'y confondent avec ceux qui leur succèdent, et c'est dommage. M. Gegerfeld a deux paysages, dont l'un rappelle un peu M. Clays le Belge, et l'autre Daubigny. C'est un talent déjà très-fait, mais qui a besoin de dégager davantage sa personnalité. Un paysage à la note sincère, claire, grise

ravivée d'un vert fin, a été exposé par M. Lindmann, qui a dû, je le soupçonne, regarder plus d'une fois comment s'y prend M. Damoye, un de nos paysagistes.

L'œuvre qui domine l'exposition suédoise est la *Paysanne de Picardie* que M. Salmson a peinte de tons très-fermes, très-francs. Cet artiste étudie et travaille en France. Nous le connaissions déjà, et d'année en année il avance à grands pas. Si les officiers qui rapportent le corps de Charles XII le long d'un sentier à travers des rochers couverts de neige, étaient d'une exécution moins lourde, ce tableau de M. Cederstrom, où ne manque point un côté dramatique, aurait pu tenir la tête des envois suédois. M. Cederstrom travaille à Munich, comme M. Hellquist dont la *Marguerite* blafarde ne manque point non plus de sentiment. Mais M. Hellquist s'est appliqué surtout dans ce tableau à nous donner un échantillon de tous les bois du Nord, ce qui l'a entraîné à faire aussi de son héroïne une sorte de planche.

En Norvége, quelques paysagistes se rattachent à l'école suédoise, quelques autres sont plus directement français; d'autres encore suivent M. Gude, qui se montre bien éteint dans la salle norvégienne, ou bien M. André Achenbach. La tendance générale de la peinture est allemande; les peintres sont presque tous élèves de Munich ou de Dusseldorf, et plusieurs ont aussi des tableaux dans la galerie de l'Allemagne. L'œuvre principale est l'*Adam et Ève* de M. Heyerdahl qui appartient à l'école de Munich. Ce sont deux figures nues d'après nature, marchant à travers un fond de vapeurs ou d'obscurités brumeuses. Le modelé en est très-suivi, dans les colorations de l'école Piloty, d'un gris jaune relevé de reflets verdâtres; la peinture est assez personnelle, et l'aspect général a quelque chose de sauvage, conçu dans un sentiment de réalité brutal, qui contraste avec le mystère du fond sinistre, menaçant et incertain où s'éloignent les deux exilés. Il y a de la force là dedans.

Un remarquable paysage de neige, de M. Münthe, où le ciel est particulièrement bien traité, ce qui est rare dans les écoles du Nord, un portrait de femme de M. Rüsten, doux, lumineux, expressif dans son vêtement noir, et les joyeusetés antimonacales de M. Lerche, sont la fleur de cette école. Certaines notes curieuses jaillissent çà et là dans le paysage, sans être soutenues par l'exécution. La grande *Forêt de sapins* de M. Müller témoigne d'un travail acharné, mais avec tout son développement ne vaut pas une petite touche fraîche et fine dans une esquisse leste. En somme, sauf par les tendances météorologiques, et sauf dans l'attache spéciale qu'ont les Danois pour les scènes d'intérieur de leur pays, point de peinture danoise, point de peinture suédoise ni norvé-

gienne. Les artistes forts comme MM. Salmson, Heyerdahl, et les bons paysagistes, sont des artistes que la France ou l'Allemagne peuvent naturaliser.

En Russie, il y a une exubérance de défauts, mais une agitation *sous-pittoresque* fort curieuse. Les peintres, comme les papillons qui courent à la chandelle, se leurrent plus volontiers encore aux essais de météorologie et de catoptrique prismatique. Un reste de mysticisme se



LA FÊTE DE JEANNE, PAR M. ISRAELS.
(Croquis de l'artiste.)

joint à cette peinture aux flambeaux. Le monde slave est tantôt apathique, tantôt tourmenté par une nervosité excessive. La peinture reflète ces deux nuances du caractère national : ici terne, engourdie; là tout agitée de crispations. Les Rembrandt de l'Ermitage sont la source où s'abreuvent les jeunes gens, et qu'ils troublent par les coups d'un pinceau pesant ou saccadé. Les artistes les plus forts, là aussi, MM. Siemiradsky, Harlamof, de Bochmann, sortent des ateliers allemands ou français.

On peut dire qu'il n'y avait pas de peinture russe au commencement du siècle. Notre mouvement romantique entraîna enfin le peintre Brülof, et quoiqu'il se ressentît de l'imitation de Delaroche, les Russes le consi-

dèrent comme le fondateur de leur art national. Brülof est mort en 1852. Sa famille était d'origine française. Il a peint entre autres un tableau intitulé les *Derniers Jours de Pompéi*, qui fut exposé à notre Salon de 1834 et qui a été gravé dans les Annales de Landon. Il a décoré de ses peintures une partie de l'Église de Saint-Isaac, à Saint-Pétersbourg. Il n'y a plus de disciples de Brülof, en Russie; le dernier est M. Bronnikof, dont on peut voir au Champ-de-Mars quelques tableaux conçus dans un sentiment mystique, avec une exécution creuse.

L'artiste qui a eu le plus d'influence sur le mouvement de la jeune peinture russe est Fédotof, peintre de genre, d'abord officier dans la garde impériale, et que Brülof guida de ses conseils. Le nouveau paysage fit ses premiers pas avec Chéderine et surtout avec Vorobiof, qui fut le maître de M. Aïvazowsky. Presque tous les paysagistes actuels sont des élèves de ces deux derniers artistes. Nombre de peintres russes ont étudié aussi à Dusseldorf et à Munich. La plupart ont fréquenté l'atelier de M. Achenbach. M. Siemiradsky est élève de M. Piloty et de M. Makart.

Moscou, Saint-Pétersbourg et Varsovie sont les trois foyers d'études et entretiennent des écoles que couronne l'Académie installée dans la capitale. Une certaine rivalité règne entre les groupes sortis de ces écoles. Moscou passe pour un centre de dessin. La couleur réside dans les deux autres villes. Les Finlandais se tiennent à part et vont étudier en Suède et en Allemagne. Depuis quelques années, un groupe indépendant s'est formé en dehors de l'Académie et organise des expositions de ville en ville. Un riche négociant de Moscou, M. Paul Trétiakof, encourage ce groupe, en achète les tableaux et a formé une galerie qu'il lèguera à sa ville natale et qu'il laisse libéralement visiter par le public.

C'est parmi ces peintres, que pour un moment j'appellerai l'école Trétiakof, peintres des mœurs et des paysages nationaux, que se formera certainement un art russe distingué et important.

Le monde artistique se recrute de tous les côtés. La noblesse lui a donné MM. Klodt, Bogolioubof, Jacoby. M. Kramskoï est le fils d'un cosaque; M. Chichkine le fils d'un paysan. MM. Aïvazowsky et Kouïndji sont des Arméniens nestoriens, de cette race qui domine en Crimée.

On connaît bien, à Paris, le premier de ces deux artistes. Nous l'avons décoré. Ses tableaux ressemblent à ceux de M. Gudin. C'est dans son atelier que beaucoup de ses compatriotes ont appris à employer ces tons agatisés à transparences vitreuses et irisées que, dans les autres pays, on bannit maintenant avec soin de la peinture.

M. Kouïndji est, sans contredit, le plus curieux, le plus intéressant des jeunes peintres de Russie. L'originalité nationale se sent chez lui

plus que chez tous les autres, et, s'il est lourdement étrange dans certaines toiles, il est plus heureux ailleurs; son *Steppe brûlé par le soleil*, cette habile et expressive modulation de tons jaunes, fins et nets est d'un peintre, et son *Paysage finlandais*, bien que d'une coloration opaque, a des harmonies inattendues qui ne sont point vulgaires. Le *Lointain boisé* du baron Klodt révèle un sentiment délicat et une observation personnelle. Il y a de la vigueur dans la *Forêt neigeuse*, ensan-



LES PAUVRES DE LA PLAGE, PAR M. ISRAELS.

(Croquis de l'artiste.)

glantée par le soleil couchant, de M. Klever, dont se rapproche la forêt rouge de M. Wolkof. Les *Blés* de Mme Junge sont un fort gentil paysage, et le *Pâturage finlandais* de M. Linsholm y répond par sa note calme et juste. M. Chichkine n'est pas très-sensible aux tons fins et distingués, mais il y a une impression du silence et de la tristesse des forêts dans ses toiles, où le terrain se développe nettement. Son ami, M. Kramskoï, qui a peint son portrait, a exprimé avec une coloration sourde, mais avec un accent assez ferme, le type slave dans le *Portrait du comte Tolstoï*, écrivain connu. M. Pérof se rattache à ces deux artistes; son *Oiseleur* et son *Pêcheur à la ligne*, où les détails sont fort poussés, tirent leur valeur, non du charme pittoresque, mais de leur dessin attentif.

Un peintre mort tout jeune, Janson, élève de Benjamin Vautier, de Dusseldorf, aurait fait la transition entre ces dessinateurs assez froids et des coloristes un peu forcés. Il y a de la vivacité et des tons justes dans ses *Joueurs de cartes*.

M. Maximof, avec son *Devin* qui arrive dans une noce de village, et M. Répine, avec ses *Haleurs de barque*, cherchent le ton chaud, et croient trop au rouge, devenu si banal; mais il y a une certaine accentuation, soit dans le type, soit dans le mouvement de leurs figures. M. Becker est plus rassis et plus assis dans son *Intérieur finlandais*, qui se ressent aussi de l'école allemande. Dans un grand tableau, représentant *Copernic entouré des hommes de son temps*, M. Gerson, qui est Polonais, imite un peu Matejko et rappelle très-directement M. Carl Becker, de Berlin. M. Bogolioubof, qui réussit plus ou moins ses effets lumineux, a donné un aspect assez individuel à sa *Vue de Nijni Novgorod*. J'ai parlé de M. de Bochmann, à propos de l'Allemagne. Il a aussi, dans les salles russes, un très-beau tableau. M. Harlamof est devenu Français : il manie largement de beaux tons, et ses figures s'étalent carrément, d'un relief gras et fort; ce n'est pas en vain qu'il a copié jadis la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt à la Haye.

Maintenant s'élève devant nous l'immense tableau de M. Siemiradsky les *Torches vivantes*. D'abord pensionnaire de l'Académie de Saint-Pétersbourg à Rome, l'artiste s'est fixé ensuite dans cette ville. On peut lire distinctement dans sa toile les influences qu'il a subies. On y retrouve les tonalités cuivrées de M. Makart, ses ombres souvent boueuses et sans consistance, les brillants et les blancs de M. Piloty. Le sujet même est une suite au *Néron incendiant Rome* de celui-ci; un excellent sujet, et qui pouvait être traité avec autrement de pathétique, d'énergie, d'ensemble. M. Siemiradsky a regardé certainement ce que faisaient à Rome nos grands prix, et il amalgame quelques-uns de leurs procédés avec les procédés de Munich. Il a consulté les dernières révélations de l'archéologie. L'effort énorme que lui a demandé cette œuvre est indiqué par les traces les plus visibles de fatigue, surtout vers la partie droite de son tableau, celle où les chrétiens, dans leurs paniers, au haut de poteaux trop minces, sont peut-être plus ridicules que touchants. Des groupes remarquables et fort réussis sillonnent le tableau, si on les cherche, et l'idée de cette population blasée, indifférente, où quelques visages de femmes trahissent seuls de la stupeur mêlée de pitié, était d'un esprit qui conçoit avec profondeur. Malheureusement l'intérêt se disperse dans la multiplicité des personnages et dans la valeur égale des tons. Les *Torches vivantes* ont failli être un des monuments de



LA LEÇON DE TRICOT, PAR M. HENKES.

(Dessin de l'artiste.)

l'Exposition ; mais, après avoir été surpris par leur dimension, on a été étonné de n'en pas retirer une impression proportionnée à tant d'étendue. Ce n'est pas aux visages rasés des vieux Romains que les peintres russes peuvent attacher leur avenir, mais aux barbes touffues de leurs moujicks, et je crois à l'avenir pittoresque de la Russie.

HOLLANDE.

L'héritage de Gérard Dow et de Miéris, héritage mal entretenu, c'est à dire l'exagération de la minutie, une facture pauvre dominèrent la peinture hollandaise à la fin du XVIII^e^ siècle. Elle se traîna ensuite dans l'imitation lourde et molle de notre école de l'Empire, puis fut à peine touchée du bout de l'aile par notre romantisme ; et, durant de longues années, elle chercha péniblement à reconquérir le vieil esprit. Le contact des Belges, qui reprenaient hardiment possession de l'art, lui fut enfin précieux. De bonnes intentions, d'honnêtes tentatives l'agitèrent d'un peu de frémissement. Le paysage, les scènes intimes dégagèrent un coin de ce sentiment d'art engourdi, non éteint, qui couvait dans le tempérament national. On s'est beaucoup moqué chez nous de Koeckkoeck et de Van Schendel ; cependant, peu à peu devait se réveiller dans certains ateliers la chaleur assoupie. M. Blès pensa aux Téniers, mais se rapprocha plutôt de Wilkie. Pieneman, le peintre d'histoire, peignait en élève de Gros, et quelques-uns de ses portraits, quelques-unes de ses figures ne sont pas restés sans mérite. Nuijen, mort jeune, essaya de la couleur à la française. M. Weissenbrüch a tenté aussi quelques notes colorées. Schelfhout, Bosboom, Taurel, Waldorp, Kuytenbrouwer, se donnèrent bien du mal. Mais tous, quoique chevaliers du Lion néerlandais et de la Couronne de chêne, ne seront jamais bien recherchés dans les galeries et les musées. Ils ont préparé toutefois le terrain qu'occupe une nouvelle génération, fort supérieure en talents.

C'est par les exemples de l'école belge, c'est en allant aux expositions françaises et anglaises, et en cherchant presque tout seuls le secret de l'art, au bord de la mer, le long des digues et dans les canaux des vieilles cités, que les Hollandais se sont retrouvés. La Haye et Bruxelles sont les deux villes où se forment les peintres néerlandais, et attribuer à M. Israëls une action sur les artistes de son pays, n'est point se tromper.

Il n'y avait pas de peintres en Hollande, il y a trente ans. Aujourd'hui c'est de nouveau un pays de peinture, où l'on est moins fort manœuvrier qu'en Belgique, mais où des hommes, en étendant quelques couleurs sur une toile, sans peine apparente, savent exprimer de profonds senti-

ments, de fortes impressions, de vives et délicates observations.

Le paysage, tour à tour avec son large sens mélancolique, ou avec sa grasse et riche tranquillité, verse ses symphonies dans l'esprit des artistes. Le hurlement de la mer dévorante de barques, son vent âpre qui gémit longuement, ou son calme pareil à celui d'un pâturage ; les pâturages, de leur côté, ondulés et frissonnant lentement comme une mer qui se berce ; les vastes ciels nuageux qui nous entourent d'étendue, de silence et de lumière voilée, impriment à l'art quelque chose d'ému, qui le suit jusqu'au fond des intérieurs et jusque dans les rues. Mais lorsqu'un rayon de soleil vient rire dans la chambre, réveiller les herbages ou danser sur l'écume des vagues, la peinture s'illumine et se fait joyeuse, pleine d'entrain. Ici, quand on pose une touche, on pose une sensation. Chez ceux en qui le sens du peintre est le mieux affiné, le gris joue dans toutes ses variations moelleuses, douces ou aiguës, qu'échauffent de beaux bleus discrets ou des verts bleuissants, et nulle part l'ensemble de la tonalité n'est mené avec plus d'harmonie simple et juste.

Tout l'art hollandais, évidemment, n'en est pas là, et il ne suffit pas d'être natif de Hollande et de peindre pour avoir ces vertus, mais je parle d'une dizaine et peut-être d'une quinzaine d'artistes.

Voici par exemple M. Israëls, dont on ne semble pas soupçonner chez nous toute la valeur. Son tableau *Seule au monde* est admirable de sentiment et d'enveloppe. C'est une pauvre chambre obscure. Les ombres de la mort l'ont envahie, et tout y flotte vague, sombre comme les pensées de la malheureuse femme restée seule, qui pleure auprès du lit où repose le compagnon, le soutien brisé de sa vie. Le jour est clair aux carreaux de la fenêtre, mais les ténèbres du chagrin et du désespoir entourent cette âme en détresse. Sur un tabouret vient d'être abandonnée la Bible ouverte, mais que pouvait la Bible?... Ce tableau est peint d'ombre et de douleur. Et les beaux tons tranquilles et la large manœuvre et le concert parfait qu'il y a dans la *Fête de Jeanne*, où les enfants regardent si dévotement la mère à l'air heureux et doux qui leur fait des crêpes! Et comme plane un jour gris, une nature attristée, sur les humbles *Pauvres du village* qui vont quêter assistance au bateau!

M. Israëls fait école dans son pays. On retrouve son influence dans le *Sois sage*, de M. Mélis, aimable peinture qui n'a pas encore la force, la souple justesse de celle du maître, mais où la vieille femme endormie est une figure bien heureusement réussie. De plus loin, M. Verweer suit aussi M. Israëls. Les œuvres de ce dernier sont très-recherchées en Angleterre, et elles correspondent, en effet, à quelques-unes des tendances de la jeune école anglaise dont j'aurai à parler quand viendra le tour

de la Grande-Bretagne. Lorsqu'au sortir de l'atelier Pieneman, M. Israëls peignait des tableaux d'histoire, il était difficile de prévoir qu'il changerait de route, qu'il délaisserait les princes, les grands pour ne plus s'occuper que des petits et de leur histoire intime, et qu'il acquerrait cette force et cette délicatesse de sentiment qui font de lui le chef et l'initiateur de la nouvelle génération artistique dens les Pays-Bas.

Nous voyons régulièrement venir à nos Salons M. Mauve et M. Maris, dont j'ai expliqué l'année dernière la sensibilité, la simplicité ravissantes ; M. Mesdag, qui de jour en jour devient un puissant artiste ; M. Henkes si naïf, si fin ; M. Oyens si vif et de verve coloriste si franche et si naturelle. M. Mesdag a envoyé au Salon une magnifique marine, et M. Henthes y montre un bien joli *Coin de ville*. J'aurais voulu parler plus longuement de chacun d'eux, mais ce que j'ai dit du sentiment général de l'art dans leur pays s'applique surtout à leurs œuvres. Le Champ de Mars nous révèle, en outre, un homme très-original, M. Klinkenberg, qui possède une coloration toute spéciale et dont il faut regarder les vues de Delft et de Sneek. Les vrais et larges paysages de M. Roëlofs, ceux de MM. Backhuyson, Metzelaar, Gabriel, Poggenbeck, de M^lle^ Van Bosse, de M. Apol, de Van Heemskerke Van Best ; les figures des deux MM. Ten Kate, les chats de M^me^ Ronner, les fleurs de M^lle^ Rosenboom, le doux tableau d'intérieur de M^me^ Bisschop Swift, les scènes populaires vénitiennes fermes, nettes, spirituelles, de M. Van Haanen, qu'on a toujours remarquées à nos Salons, forment une exposition vraiment intéressante. Avec ses trois millions d'habitants, la Hollande n'est plus, en art, une simple province, mais elle semble être un rameau détaché d'un grand pays et qui porte en lui un résumé de la sève, de la vitalité et le feuillu de l'arbre tout entier. Après une longue éclipse de plus d'un siècle, le ciel de l'art s'est éclairci de nouveau dans cette contrée, et c'est une merveille de voir comme ses peintres ont su créer des expressions bien indépendantes, ne se laissant pas opprimer par le pastiche de leurs vieux maîtres, et se montrant plus libres peut-être que leurs voisins de la Belgique. Et comme je n'ai pas assez de place à mon gré pour parler de cette galerie de la Hollande, je veux, en finissant, le répéter : il y a là dix tableaux qui témoignent d'un tempérament et de talents aussi individuels, aussi tranchés, et, sous bien des rapports, aussi remarquables que quoi que ce soit qu'on puisse admirer ou signaler dans les plus grands ensembles artistiques de l'Exposition. La floraison seulement n'y est pas aussi abondante et plantureuse ; simple affaire de lieues carrées.

DURANTY.

LE SALON DE 1878[1].

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

II.



La peinture de portraits est susceptible selon le mérite de ceux qui s'y adonnent, d'être un art de nature supérieure, ou de devenir presque un métier facile. Si elle occupe un espace aussi étendu dans les Salons annuels, c'est qu'elle se laisse mettre à la portée de bien des inexpériences, et qu'elle tolère les talents médiocres. Le portrait exécuté par un maître, et celui qu'un pinceau ignorant a tracé, peuvent avoir tous les deux le mérite commun de ressembler au modèle d'une façon saisissante, mais ils sont éloignés l'un de l'autre par toute la distance qui sépare une effigie banale d'une œuvre d'art. Ici, les traits sont servilement copiés, un à un pour ainsi dire, puis fondus dans des colorations artificielles exemptes de transparence ou d'éclat; là, au contraire, où la main du maître a passé, ce n'est plus un portrait, c'est l'être représenté qui apparaît, révélant sa vie intérieure, ses sentiments, son caractère, et trahissant les côtés généraux de sa nature ou de sa manière d'être.

Je crois que le plus grand portraitiste de notre temps est M. Bonnat. Personne plus que lui n'excelle à mettre en relief ses modèles sur la toile et à les éclairer d'une lumière vive qui leur donne le solide éclat de la

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 63.

réalité. Sa manière robuste anime et vivifie. Ses portraits ne sont pas des apparitions vues à travers un rêve; ils sont vivants et regardent. Je sais bien qu'on a reproché à l'artiste l'uniformité de ses fonds lie de vin, ou rouge sombre, qu'il emploie avec persévérance, mais je ne parle pas ici de ses portraits considérés comme tableaux, je ne m'occupe que de la représentation même du modèle. Et, à ce sujet, on pourrait faire une remarque intéressante : c'est que tous les types ne conviennent pas indifféremment au tempérament du maître. Sa franchise, sa vigueur, la fierté un peu mâle de sa facture, ne savent pas faire de concessions et dédaignent de se modifier ou de s'adoucir. Ce ne sont pas là des qualités banales, qu'on retrouve sans cesse quelle que soit la physionomie qui se présente devant les pinceaux du peintre; elles demandent pour se développer des traits accusés, énergiques, des lignes fermes, des visages à caractère et des figures expressives. Un talent aussi puissant interprétera mieux une femme belle qu'une jolie femme; il comprendra mieux l'éclat d'une beauté brune que les charmes délicats d'une blonde gracieuse.

On se gardera bien assurément de croire que j'ai pensé particulièrement au portrait de *M^me^ la comtesse de V...* en écrivant ces lignes. Quoi que j'aie pu dire d'ailleurs, cette œuvre reste remarquable et pourrait exciter l'envie de bien des peintres. Le modèle est vu de trois quarts, vêtu d'une robe de velours d'un ton noir magnifique, d'où sortent les blancheurs fortes des bras et des épaules. La tête haute, le regard assuré se présentent de face : je me demande s'il ne faut pas reprocher aux lignes du cou d'être un peu droites, et de donner ainsi à la physionomie un air impérieux qui ne semble pas naturel? En outre, la coiffure, à force d'être simple et serrée autour de la tête, n'est-elle pas d'un arrangement un peu dur? Mais que signifient ces critiques devant l'ampleur et la perfection de l'ensemble, et devant la grande allure de la silhouette générale? Je m'étendrais volontiers sur les mérites de cette toile, si je n'avais à parler du magnifique portrait de M. de Montalivet. Ce portrait peut prendre rang parmi les chefs-d'œuvre de M. Bonnat. Que les critiques — qui, comparant le présent au passé, ne perdent pas l'occasion de mal parler de la peinture contemporaine — me disent si ce portrait n'est pas digne des maîtres qu'ils vantent et que nous admirons? A quelle époque vit-on un sentiment plus vrai de la réalité soutenu par un respect plus profond de l'art élevé? M. de Montalivet est assis dans son fauteuil de moleskine verte, la main gauche sur sa cuisse, l'autre sur le bras du siège. Son habit bleu à boutons d'or, fermé sur sa poitrine, entoure le haut de son corps que les années ont légèrement voûté; quant à la tête, ornée de cheveux blancs, hâlée pour ainsi dire par la

vieillesse, sillonnée de deux rides augustes, qui descendent du nez aux coins de la bouche, elle est superbe, oui superbe, je le dis sans phrases. Elle a cette beauté morale que donne la sérénité du grand âge et qui



PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE L. DE L., PAR M. T. DE MARE (Croquis de l'artiste).

impose le respect. Je ne fais que signaler en passant la manière dont sont dessinées et peintes ces mains déformées par la goutte, et qui sont tellement vraies qu'elles impressionnent. Non, je n'avais pas tort de dire en débutant que M. Bonnat marche à la tête des portraitistes contempo-

rains. Bien peu l'ont quelquefois égalé, aucun ne l'a jamais dépassé.

M. Cot, lui, est le peintre des élégances féminines; j'imagine que la consécration de la grâce est d'avoir son portrait exécuté par cet artiste. D'ordinaire, il plaît; mais ce mot n'est pas assez fort pour le portrait de la baronne O. de L. G... La couleur de l'ensemble se tient dans les notes sombres et a une distinction extrême; sur un fond bleu dégradé le corps se détache vu de profil; les mains s'appuient sur le dossier d'un fauteuil, tandis que le visage est tourné presque de face. Le dessin ferme enveloppe sans défaillances les formes générales et a une largeur et une précision réelles; je me sens disposé à préférer ce portrait à celui de M^me^ la marquise O. C... Ce dernier, en dépit du charme incontestable qu'il doit au talent de son auteur, me paraît être d'un modelé un peu sec, exempt de franchise et de liberté; mais il y a des finesses de ton agréables dans la robe de velours rouge garnie de fourrures.

En vérité, on a l'air de chercher un contraste en rapprochant M. Roll de M. Cot. Rien ne ressemble moins à la distinction du second que l'énergie du premier. Ici, nous nous trouvons en présence d'un procédé qui pèche par excès de largeur dans la touche et convient mieux à une grande composition qu'à un portrait. En haine d'une exécution trop finie ou trop minutieuse, M. Roll recherche une facture grosse qui me semble moins naturelle et facile que laborieusement acquise. Il est incontestable qu'il y a dans le *Portrait de M. Jules Simon* une puissance et une ampleur peu communes. Vue à distance, la tête, très-bien éclairée, a du relief. Quant à la composition même, elle est excellente par sa sobriété; la pose naturelle ne suppose pas l'effort; mais si l'ensemble du visage est ressemblant à ne se point méprendre sur l'identité du modèle, je reprocherai aux traits un peu rudes ou durement accusés de ne point reproduire cette finesse et cette bonhomie spirituelle dont est empreinte la physionomie de l'homme d'État. Dans le *Portrait de M^me^ ****, l'imperfection du procédé s'exagère, ou plutôt le parti pris s'accentue. Il est évident que l'œuvre a été moins choyée : le pinceau semble trempé dans de la boue coloriée; les lumières sont faites avec une application de pâte déposée sur la toile, à l'endroit juste, je le veux bien, mais il est bon que le faire ait parfois ses pudeurs et ne livre pas si ouvertement ses secrets. M. Roll se doit à lui-même de corriger ses défauts pour ainsi dire superficiels. Il est de ceux sur lesquels on compte, et il aura peu à faire pour réaliser les espérances que son talent permet de concevoir.

L'exécution laisse également un peu à désirer chez M. Renard; elle trahit un pénible travail du pinceau. Dans la *Mauvaise Nouvelle,* qui peut à la rigueur être rangée parmi les portraits, la touche rugueuse et comme

grenue donne comme un aspect gris aux chairs. En outre, la lumière, venue probablement d'en haut, crée des effets difficiles à comprendre; mais l'œuvre se distingue par des qualités intimes de sentiment. *Violetta*, du même artiste, est une charmante étude de tête de jeune fille. Le visage doux, d'une grâce mélancolique, s'incline sous des cheveux blonds que recouvre une mantille dont les plis retombent le long du cou, souple comme la tige d'une fleur. Si les traits de cette frêle créature intéressent l'artiste, sa beauté triste pourrait inspirer une élégie au poète.

On a ri, quelquefois à la légère, et souvent à tort, devant les toiles



BINEURS DE BETTERAVES, PAR M. SALMSON (Croquis de l'artiste).

de M. Ribot. Cette année, les rieurs feront bien de se détourner de la *Mère Marieu* et de la *Comptabilité*. Ces deux œuvres sont magistrales. L'artiste a consenti à sortir ces personnages de la grotte sombre où ils étaient prisonniers; les voilà sur le seuil, et ils s'éclairent de demi-jour. La *Comptabilité* est le portrait fantastique d'une vieille caissière en train d'aligner des chiffres. Vue de profil, elle semble toute à son travail; à en juger par sa mine, je suppose que c'est moins une intendante consciencieuse qu'une usurière âpre au gain. Mais que me font ses qualités morales? fût-elle honnête, je réserverais quand même mes éloges pour le peintre qui nous la présente. Il est étonnant, en effet, de voir comme il la fait émerger de l'ombre environnante, comme les parties en relief du visage s'éclairent, sans dureté ni contraste, grâce à d'insensibles

transitions qui sont des demi-teintes habiles et savantes. On ne peut qu'admirer le modelage puissant de la joue tombante, des chairs déformées et amollies, du cou vieilli dans les sillons duquel les ombres s'engouffrent, tantôt discrètes et tantôt profondes. C'est le poème du modelé par les noirs... — mais, pourquoi ces noirs, me direz-vous? — Allez le demander à l'artiste, et tâchez en même temps d'apprendre à peindre avec le pinceau magique qui évoque devant nous la *Mère Marieu*. Cette peinture, plus dégagée encore que la précédente de la manière de M. Ribot, fait penser à l'œuvre d'un maître. Coiffée d'un bonnet de coton retenu sur la tête par un ruban noir, la mère Marieu nous regarde de face. Les yeux gris bleus ont cet éclat vif des yeux de paysans madrés, et en même temps cette limpidité naturelle aux vieillards. Le visage énergique, qui s'enlève sur des tons gris dégradés et posés en nuages, est d'une vérité saisissante. Les chairs, çà et là tannées et comme durcies, se colorent de cette teinte un peu rouge que donne le travail au grand air, sous le soleil. Voilà à n'en point douter l'admirable copie d'un type existant et vu; il est de ces physionomies particulières tellement accusées qu'on ne peut les attribuer à l'imagination ou à la fantaisie.

Cette erreur dans la valeur des tons ne saurait être reprochée à M. Mathey. Son portrait de M^me^ M... est une œuvre excellente. La jeune femme, vêtue d'une robe de soie noire, coiffée d'un chapeau blanc, se tient debout dans un salon bleu le long d'une porte qu'elle s'apprête à ouvrir. Les chairs ne perdent rien de leur finesse dans cette harmonie blanche. Il y a des qualités de distinction vraiment remarquables dans la couleur générale de cette toile où rien ne paraît sacrifié, ni la composition qui est naturelle, ni le dessin qui est scrupuleux, ni l'exécution qui est telle, que le modèle ne paraît pas appliqué contre la muraille : il se trouve dans l'air et peut à son aise se retourner ou se mouvoir. Le second portrait du même artiste lui fait honneur également, mais je préfère le premier.

M. de Mare a représenté M^me^ la comtesse L. de L... assise devant un rideau jaune d'or et vêtue d'une robe qui ressemble à un costume de fantaisie. Les manches ouvertes, doublées de soie cerise, s'étalent de chaque côté du corps au milieu des flots légers d'une étoffe turque. Joignez à cela une belle natte de cheveux noirs qui retombe sur l'épaule à côté d'un collier de corail, et vous aurez une vague idée de ce portrait original dont l'étincelant appareil a du charme et dont l'abondance des détails ne nuit pas à l'expression de la figure.

Une bien jolie chose, c'est le petit portrait de M^me^ ***, par M. Jules Lefebvre. L'œuvre, enlevée en quelques heures, a plus d'importance par

sa qualité même que par ses dimensions ; mais ce qui la distingue c'est l'esprit avec lequel elle a été faite : elle a ce je ne sais quoi du premier coup qui est si précieux, et qu'un travail de seconde main ne donne pas toujours.

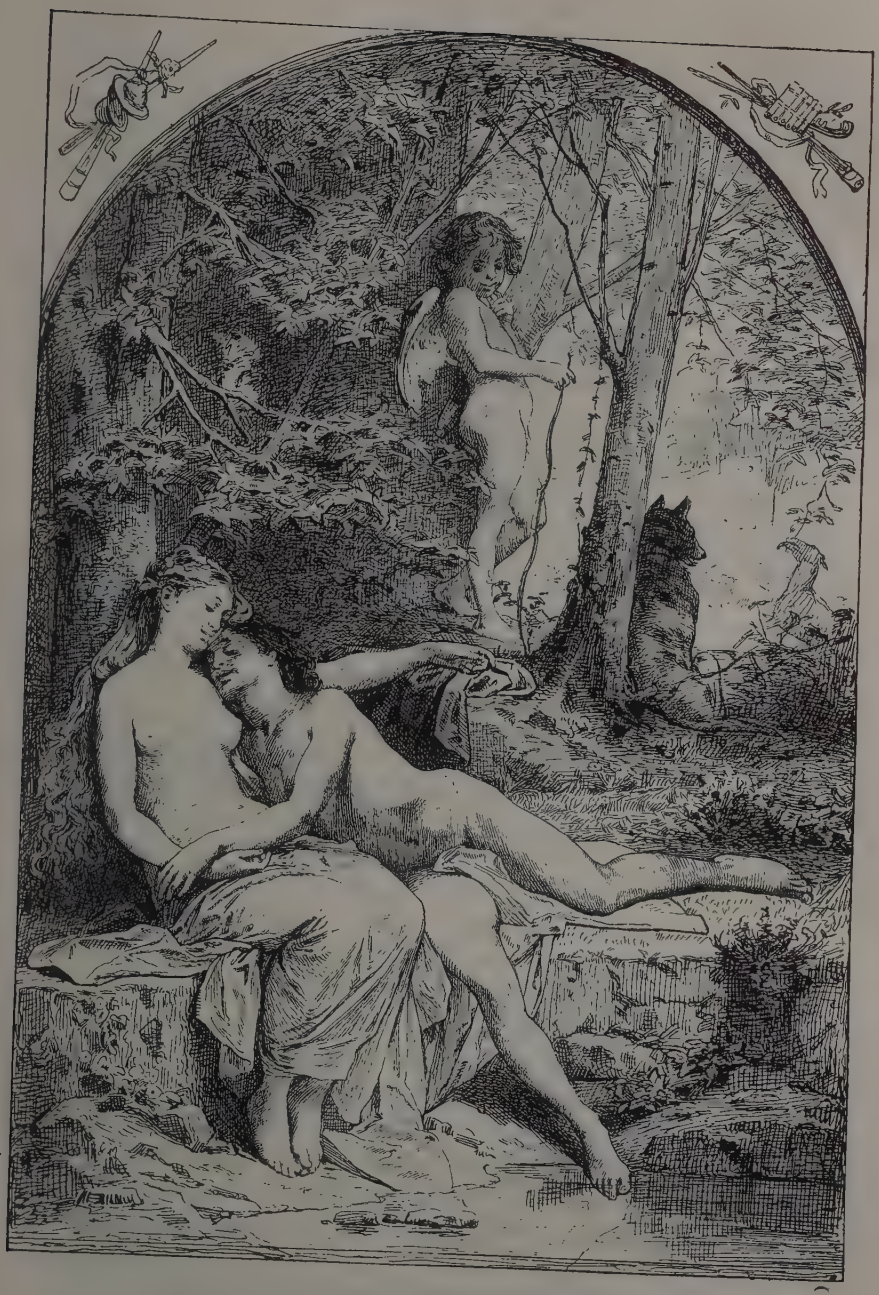
Je n'en veux pour exemple que le portrait de M. Crémieux par M. Lecomte du Nouy. Nous sommes ici en présence d'efforts consciencieux, assidus et très-dignes d'intérêt. L'on sent que le peintre n'a ménagé ni sa peine ni son talent, qui est très-grand ; mais le résultat malheureusement est qu'il n'y a aucune largeur dans cette exécution où le pinceau a procédé par touches petites et mesquines. La pose peut être naturelle, mais les vêtements, les chairs, tous les détails ont la raideur du bois, et, de plus, l'animation et la vie manquent dans le visage.

Qu'il y a loin de cette rigidité froide au charme mystérieux de la peinture de M. Hébert! C'est dans une demi-teinte molle, indéfinie et vaporeuse qu'il nous montre ses portraits, je veux dire ses créations : on dirait qu'une gaze légère idéalise ses personnages en leur laissant la ressemblance, mais en les débarrassant de la réalité de la vie. Cet artiste ne copie pas ses modèles, il s'assimile l'insaisissable essence de leur personnalité pour laisser sur la toile comme une pensée de ce qu'ils sont, comme un souvenir de ce qu'ils auront été. Le portrait de M^me^ H... nous montre une jeune femme en robe blanche debout, et se détachant sur un fond de verdure. La tête est dans la pénombre, mais la lumière vient jouer sur les épaules nues et sur les bras qui sont superbes. La robe descend, donnant sa note lumineuse, s'éclairant discrètement des reflets de la soie et s'enjolivant des plis des dentelles légères. L'autre portrait se tient tout entier dans les demi-teintes. C'est dans un bois sombre, aux lueurs assourdies du crépuscule que M. Hébert a vu et peint cette tête de femme coiffée d'un chapeau aux larges ailes. Il faut être un maître, en même temps qu'un poète pour baigner ainsi de vapeurs grises et doucement bleuâtres un visage de femme, sans en atténuer la finesse et sans en confondre les traits. Qu'on reproche à M. Hébert, si on en a le courage, son parti pris d'idéaliser quand même, mais qui donc pourrait comme lui donner l'impression de l'impalpable et la vision des clartés diaphanes et transparentes?

L'expression des sentiments que m'inspire l'art de M. Hébert ne doit pas porter ombrage à M. Delaunay. La peinture de cet artiste, plus solide, écrite pour ainsi dire d'une main ferme, a pour qualités principales et supérieures la puissance et la consistance. M. G. C... est représenté sur un fond brun rouge vu à mi-corps. Les traits accusés ont une animation et un caractère très-personnels. Si j'avais un regret à exprimer, je dirais

que la tête ne ressort peut-être pas assez du cadre. Devant le portrait de Mme G. B..., au contraire, je ne puis formuler aucun reproche. Imaginez une jeune femme en noir, assise dans un grand fauteuil, appuyée contre le dossier droit et élevé. Des cheveux châtains et frisottants ombragent son front mélancolique au-dessous duquel deux grands yeux s'ouvrent et regardent devant eux. Il y a un charme particulier dans ce portrait d'une saveur étrange, et dans lequel un vague sentiment de tristesse est rendu d'une manière tellement intime et discrète, qu'il est plutôt perçu par l'âme que vu par le regard du spectateur. L'impression que produit cette œuvre ne s'efface pas dès qu'on s'en éloigne ; elle est restée fixée dans le souvenir ; on a beau fermer les yeux, on voit apparaître, comme une vision touchante, cette jeune veuve en deuil qui nous regarde.

Nous devons à M. Eugène Thirion un joli portrait de Mlle Marguerite Q... La coloration en est riche et d'un éclat bien soutenu, quoique révélant peut-être un excès de recherches. Je signale, en regrettant de ne m'y arrêter plus longtemps, le portrait distingué de Mlle M. B..., par M. Toudouze ; celui de Mme ***, par M. Flameng ; un excellent buste de vieille femme dans la manière de M. Fantin-Latour, par M. Weber ; un beau portrait par M. Bouguereau ; un autre très-remarquable de M. Doucet représentant M. R. Julian ; un autre encore exécuté par M. Paul Dubois, avec cette facture grasse et lumineuse que l'on sait. M. Mengin, qui paraît avoir le monopole des célébrités, a saisi avec talent, et d'une manière frappante, la ressemblance de MM. Renan et Claude Bernard. Il faut féliciter le général K... et Mme Potel de s'être fait peindre par M. Cabanel. Ces deux portraits, par la franchise et la largeur de leur exécution, aussi bien que par le relief de leur contour, tiennent une des premières places parmi les meilleurs du Salon. M. Cabanel est représenté par deux portraits de femme, mais la critique n'a rien de nouveau à dire devant ces toiles ; la signature du peintre suffit à en faire l'éloge. Il me reste encore à parler de quatre petits portraits d'une valeur grande : les deux premiers, d'une impression très-juste et d'une aisance qui révèle l'artiste de race, sont dus à M. Tony Robert-Fleury. Le troisième est celui de M. André Theuriet, par M. Bastien-Lepage. Les qualités du jeune peintre s'y retrouvent, mais la finesse y semble comme un peu sèche et quintessenciée, pour ainsi dire. Le quatrième, enfin, a été envoyé par M. Ferdinand Gaillard, le graveur de l'*Homme à l'œillet :* c'est la tête d'un jeune missionnaire récemment parti pour l'intérieur de l'Afrique. Le visage, très en lumière, se relève dans une attitude de belle inspiration. Il y a dans cette petite et modeste toile, indépendamment des qualités matérielles qui sont très-personnelles, un sentiment élevé qui s'adresse à l'âme.



L'AMOUR BERGER, PAR M. MAILLART (Dessin de l'artiste).

III.

La galerie des portraits parcourue, j'aborde la peinture dite de genre. Avant de faire les subdivisions qui me seront indiquées par la valeur et l'importance des ouvrages, je dois avouer que les limites qui la séparent de la peinture de style ne me semblent pas très-clairement et très-expressément définies. Pendant quelque temps je marcherai sur un terrain neutre et commun à l'une ou à l'autre. Dès le premier pas je rencontre le *Harem*, de M. Benjamin Constant. Un rayon de magnifique soleil oriental pénètre dans la demeure où sont assises en rond les sultanes mauresques. Reposant sur des coussins aux riches couleurs, s'abandonnant à leurs poses molles et voluptueuses, elles écoutent les accords que fait retentir, pour les distraire, un esclave demi-nu, à la peau couleur de bronze. Çà et là chatoient près des tapis bigarrés, sur les nattes lisses aux reflets argentés, des aiguières brillantes, des étoffes d'or étincelantes et pailletées, des tambours de basque aux rondelles de cuivre; tout ce luxe oriental qui parle aux yeux et semble créé pour séduire en éblouissant. M. Benjamin Constant recherche les colorations éclatantes; il faut le féliciter d'avoir réussi à les trouver, et le remercier de nous en faire jouir. Je lui reprocherai cependant de n'avoir pas assez accusé le type de ses femmes mauresques; c'est avec son imagination qu'il a peuplé son harem : l'étude d'après nature me semble avoir été un peu légèrement traitée. L'autre tableau du même artiste, *La Soif : Prisonniers marocains*, a le défaut de ne pas être très-intelligible dans la mise en scène : on ne saisit pas tout d'abord le rapport qui existe entre cet Arabe à cheval, impérieux, campé droit sur sa selle, et la rangée de captifs à plat ventre sur le sol.

L'*Amour berger*, de M. Maillart, est, cela va sans dire, une composition allégorique. Au bord d'une source vive, sous le feuillage, deux figures d'amoureux sont enlacées; la jeune fille demi-nue est assise dans une attitude de réserve, tandis que le jeune homme, étendu à ses côtés, penche sa tête sur la poitrine de celle qu'il aime. Dans le fond, l'Amour les regarde, debout, sous les grands arbres; puis l'horizon s'entr'ouvre et, dans la lumière lointaine, apparaissent les troupeaux paissant en liberté. Les lignes sont pures et correctes, l'ordonnance est bien disposée, l'invention est élégante, les colorations sont à l'abri de la critique, mais il manque dans cette œuvre intéressante un peu de l'étincelle qui anime et réchauffe, un peu d'accent personnel.

Chez M. Ferdinand Humbert, il ne reste du feu des débuts qu'une

fumée bien mince. Ce peintre, qui, tout d'abord nous avait séduit par les plus brillantes promesses, semble traverser une phase critique. Son *Enlèvement de Déjanire* est une œuvre peu digne d'un artiste de cette valeur.

Il y a un sentiment dramatique très-bien exprimé dans le tableau de M. J. Le Blant : la *Mort du général d'Elbée*. « *On mit d'Elbée dans un fauteuil et on le fusilla avec Duhoux, d'Hauterive et de Boissy ; son parent Wieland, qui avait rendu Noirmoutier à Charette, eut le même sort.* » C'est par un temps lugubre et noir, aux lueurs indécises du matin, que



EN ROUTE POUR LA PÊCHE, PAR M. SARGENT (Croquis de l'artiste).

le peloton d'exécution a fait son œuvre fatale. Les cinq cadavres sont étendus dans la position où les a jetés la mort foudroyante. Puis le silence et la solitude se sont faits autour d'eux. Dans le fond les soldats s'éloignent; l'effet est saisissant. Il faudra désormais suivre avec intérêt M. Le Blant. J'imagine que voilà un talent qui s'affirme. Signalons enfin, ne fut-ce que par un mot, une *Marie Stuart*, l'heureux début d'un jeune peintre anglais, M. Herbert Sidney.

Les scènes de meurtre ne plaisent point à M. Feyen-Perrin. La *Mort d'Orphée* est une sanglante églogue plutôt qu'une bacchanale furieuse. Sur le premier plan, Orphée est étendu non sans grâce, les épaules recouvertes par un voile. Derrière, les Ménades dansent en chœur; entièrement nues, leurs formes féminines se détachent sur le ciel embrasé de l'automne. Le peintre, qui les colore, n'a vu dans ce trépas que la poétique légende.

Après Orphée, voici venir Anacréon. Je suis sûr que c'est lui qui a inspiré à M. Jean Aubert la *Leçon d'astronomie* et l'*Amour marchand de miroirs*. La première de ces jolies toiles représente un astronome qui, assis sur un rocher, montre les cieux étoilés et se perd dans une dissertation savante pendant que ses deux élèves, un jeune homme et une jeune fille, emploient, derrière lui, le temps moins à entendre la leçon qu'à écouter leur cœur. Je ne veux pas rechercher si l'effet de nuit est rendu dans toute son intensité, je ne vois dans ce tableau que la grâce unie à l'esprit. L'*Amour marchand de miroirs* est une composition d'une blonde et fine couleur qui semble une illustration de l'Anthologie grecque.

M. Henri Motte recherche tous les ans avec ardeur les sujets où il peut faire preuve d'érudition. Il s'essaye à la reconstitution des scènes historiques de l'antiquité au point de vue exact et archéologique. Le *Passage du Rhône par l'armée d'Annibal* est une étude de ce genre où il nous montre, sur des radeaux maintenus à la surface de l'eau par des outres gonflées, des éléphants cuirassés et portant des tours remplies de guerriers. Ce tableau est curieux à regarder; il fait admirer l'invention de son auteur, mais je crois que si M. Henri Motte veut un jour faire partie de l'Institut, ce sera à l'Académie des inscriptions et belles-lettres et non à l'Académie des beaux-arts qu'il devra présenter sa candidature.

Ne faut-il pas avoir un peu le goût de l'étrange pour être tenté par le sujet qu'a choisi M. Luc-Ollivier Merson? un loup féroce, la terreur des environs, devenu un saint devant les fidèles par la grâce de Dieu! Nous le voyons, sur la petite place d'Agubbio, se promener chargé d'amulettes et de médailles bénies; il s'arrête à la boutique d'un boucher qui lui offre gracieusement un lopin de viande, tandis qu'une femme et une petite fille regardent, groupe charmant, mais rassuré à peine, la scène dont elles sont les témoins. Dans le fond, un cavalier sur son cheval se dresse et se demande inquiet ce qu'il doit penser de cette promenade d'un fauve par la ville. Il y a des détails très-jolis dans ce tableau. Mais un talent comme celui de M. Luc-Ollivier Merson doit-il s'accommoder d'un succès secondaire? L'artiste a rapporté d'Italie cette vue si pittoresque d'une ville ancienne conservée dans tout son caractère; ne pouvait-il pas en faire le théâtre d'une action plus haute comme expression artistique?

C'est avec un regret plus grand encore que je vois M. Toudouze quitter momentanément les hauteurs où il se tenait si bien. Pour nous consoler, il est vrai, ou nous faire prendre patience, il nous donne une

jolie toile de genre. Sa *Plage d'Yport* est une étude de plein air d'une couleur fine et attrayante.

Malgré la foule qui se presse devant le tableau de M. Dagnan-Bouve-



UN PAS DE PORTE, EN SOLOGNE, PAR M. PAUL RENOUARD (Croquis de l'artiste..)

ret, il m'est impossible de ne pas déplorer les tendances de cet artiste, car il appartient à l'école funeste pour laquelle l'exécution est tout. On peint les plis d'une étoffe, le bouton d'un habit, la breloque d'un

gilet, le jabot d'une chemise avec plus de soin que les traits d'un visage, le caractère d'une physionomie ou l'expression d'un sentiment. Le tableau représentant Manon Lescaut est d'une facture sèche, raide, et sans aucune largeur à force d'être soignée et serrée de près; la somme d'habileté dépensée est étonnante, je le sais bien, mais cette qualité devient un défaut quand elle n'est pas appuyée par d'autres : M. Dagnan, qui a peint avec tant de minutie la robe de Manon morte, a pensé à peine à la douleur de Desgrieux; on cherche en vain le cri du cœur de l'amant désespéré.

Il serait injuste toutefois de faire peser sur M. Dagnan seul l'accusation que je viens de formuler. Dans *Taïs, la courtisane, aux enfers*, M. Courtois suit une route parallèle qui conduit au même résultat. Mais ce n'est pas tout : devant eux ou à côté d'eux, je vois d'autres talents encore à discuter. Toute une pléiade d'artistes se lève qui, avec des productions de genres divers mais de nature semblable, sont unis par les mêmes principes, les mêmes errements, les mêmes points de vue. C'est une association où le talent semble un capital mis en commun, tant il est général et partagé, et où la réputation et l'argent se touchent, pour ainsi dire, par rentes fixes aux époques prévues... Je fais allusion ici aux maîtres de cette peinture qui entretient avec la friperie un commerce si intime qu'il suffit de deux ou trois jolis costumes pour faire un tableau. Trouver des étoffes chatoyantes, les disposer avec goût, comme on arrange les fleurs d'un bouquet, saisir une attitude qui soit en rapport avec la manière d'être de ceux qui les portaient ou qui les portent, voilà le principal; l'invention du sujet vient en seconde ligne; quant à l'expression des têtes, on la cherchera de façon à ce que ces mannequins animés n'aient pas l'air de manquer d'âme. Il est inutile de citer les noms composant cette confédération nombreuse où des talents réels qui ne sont pas à leur place coudoient des faiseurs habiles : celui-ci, — je ne prends mes exemples que dans les premiers — donne tous les ans des Espagnoles aux silhouettes pétillantes d'esprit, comme les arbres produisent leurs fruits; celui-là s'acharne aux effets de nuit et reste en Égypte ou à Jérusalem; un autre peint des petits soldats à l'affût ou au bivouac; un autre encore aime bien les costumes Louis XIII et en orne de charmantes toiles; un cinquième introduit dans des paysages des personnages habillés de soie et de velours, et traite avec la même finesse le brin de mousse de l'arbre, les yeux de la noble dame et la botte du gentilhomme, si bien qu'il en résulte une confusion et un papillotement qui fait mal aux yeux des spectateurs. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que ces favoris du jour vont commencer à ressentir les premières

atteintes de l'indifférence du public : celui-ci se lasse de ce qui l'avait séduit dans l'attrait de la nouveauté. On peut aimer parfois à entendre un sonnet, mais si tous les jours il fallait en lire plusieurs, on éprouverait le besoin de changer pour un genre où la pratique tient moins de place et où l'inspiration peut prendre son essor.

Pour nous ramener à un art qui comprend, étudie et aime la nature, M. Duez est là. Je ne dissimulerai pas l'attrait qu'exerce sur moi cette peinture sincère, d'un charme de couleur si distingué et si délicat. J'ai toujours suivi avec un très-vif intérêt les travaux de ce peintre, jamais je ne les ai trouvés insignifiants ou dépourvus de qualités individuelles; et pour ma part je m'avoue épris des deux tableaux qu'il a



LE GUÉ DE LAS-LAÜDIES, PAR M. BARILLOT (Croquis de l'artiste).

envoyés cette année au Salon. L'*Accouchée* représente, dans un jardin au bord de la mer, une jeune femme vêtue de blanc étendue sur une chaise longue dans l'appareil coquet de mise en pareille circonstance; à quelques pas d'elle une religieuse tient sur ses genoux le nouveau-né endormi sous un voile dans sa pelisse aux longs plis tombants. Tout autour une ligne de verdure court derrière laquelle se trouve la plage. Nous sommes ici en plein air, non point dans cette atmosphère grise et lourde des impressionnistes, mais dans le plein air diaphane de la nature; il faut voir comme les figures le respirent, comme elles en sont entourées et baignées! La tonalité générale est sobre, mais que de richesse dans cette sobriété même! Il serait long de compter les différentes nuances de blanc rangées les unes à côté des autres, sans qu'il y en ait de sacrifiées ou de jalouses. Toutes ces notes claires chantent à l'unisson et forment un con-

cert où les instruments semblent avoir leurs sourdines pour faire entendre une mélodie douce et pénétrante. *Le Chemin difficile dans les moulières de Villerville* est l'œuvre d'un artiste dont l'œil fin sans cesse en éveil a vu un jour dans la nature un effet qu'il a voulu rendre, la plage découverte par les flots est hérissée des coquilles des moules et semble noircie comme par une vaste tache d'encre; au milieu une petite figure de femme vêtue de rose se détourne à demi pour regarder la mer. Ce n'est rien si l'on veut; mais comme les valeurs du ciel, de la mer, des flaques d'eau sont justes à côté de la profondeur des noirs et de la tendre harmonie du rose!

Le *Bouquet de marguerites* et le *Maître peintre*, de M. Verhas, sont des tableaux que l'on a également remarqués tant pour l'originalité de la composition et du sujet que pour la franchise de l'exécution.

Le même éloge est dû à M. Van Beers : son *Étoile tombée* dériderait le plus grave amateur de la peinture académique. Une vieille femme à la figure parcheminée, ridée et jaunie, coiffée d'un chapeau de fleurs sèches et flétries, quoique artificielles, vêtue d'un châle à ramages antédiluviens et d'une robe bleue aux pois blancs traditionnels, tient une harpe qu'elle touche de ses mains déformées et calleuses, tandis que de sa bouche édentée et de ses lèvres tremblantes sort le refrain soupiré jadis avec une œillade brûlante, probablement dans le rhythme d'une valse : « Toujours! je t'aimerai toujours ». Il est impossible de faire un rapprochement plus humoristique et plus amusant dans un tableau qui reste l'ouvrage d'un artiste.

Les vues de plein air animées de personnages, paysans, marins ou laboureurs, nous serviront de transition pour arriver aux paysages. Le nom de M. Veyrassat s'impose tout d'abord. On connaît le procédé ferme de sa peinture et les échappées de soleil dont il aime à éclairer ses toiles. La lumière vive frise les ombres sur les poils de ses robustes chevaux de labour et donne un accent solide et vigoureux aux colorations qu'il emploie. Dans les *Chevaux de halage au relais*, le fond du ciel très-gris contraste avec les premiers plans que l'orage grossissant n'a pas assombri encore. Le conducteur assis, adossé à un arbre, lit tranquillement son journal, tandis que les chevaux attendent dans l'immobilité pleine de laisser-aller des bêtes au repos. La *Foire Sainte-Catherine à Fontainebleau* représente un marché aux chevaux installé sous de hautes futaies dépourvues de feuilles. La couleur générale m'en semble un peu dure et crue : sous l'influence de ces lumières trop vives, l'harmonie ne s'est pas fondue; l'effet de jour produit surprend et ne paraît pas assez simple.

Les *Lieurs de gerbes* de M. Julien Dupré se distinguent par le naturel des attitudes et l'excellent coloris des fonds; il y a peut-être un peu de monotonie dans le mouvement presque parallèle des deux figures du premier plan; mais, de même que dans la *Glaneuse* de M. Laugée fils, il faut reconnaître un art sain et des tendances sérieuses et élevées.

Les *Bineurs de betteraves* que M. Salmson a exposés sont intéressants à regarder. L'impression de la pleine campagne qui les entoure est rendue avec largeur; ils sont bien dans l'espace, mais leurs poses, un peu trop cherchées, sentent la préoccupation et l'effort.



LE SOIR, PAR M. GUILLON (Dessin de l'artiste).

J'ai eu beaucoup de plaisir à voir le tableau de M. Sargent : *En route pour la pêche*. Cet artiste procède par touches franches et larges qui, examinées de près, semblent confuses, mais donnent, vues à distance, du relief et de l'éclat aux figures. On a la sensation du soleil éclairant les sables mouillés de la plage tachée çà et là par les reflets bleus du ciel dans les petites nappes d'eau.

Je signale encore une jolie composition de M. Barillot, le *Gué de Las-Laudies, le jour du marché d'Aurillac*, une *Scène de marché*, très-animée et d'un effet juste, de M. Gilbert, et enfin une excellente toile de M. Paul Renouard, un *Pas de porte en Sologne*, d'un charme pittoresque très-marqué.

Celui qui voudrait s'arrêter, pour les décrire, devant tous les paysages du Salon, entreprendrait à coup sûr une tâche pénible et sans intérêt, qui serait une fatigue pour les dilettanti. Je ne ferai qu'une promenade à travers les plaines et les forêts, me réservant de m'arrêter dans les jolis sites ou devant les horizons grandioses. Le regretté Daubigny reste le maître des prairies vertes qu'il s'en alla chantant toute sa vie. Ses tableaux, les derniers, hélas! que nous verrons ici, ont des intensités sourdes et des profondeurs d'herbes épaisses. Le *Vieux Noyer*, de M. Harpignies, étend ses branches fortes, noires et tordues, suivant une belle courbe qui semble un cadre à travers lequel on voit au loin, perdu dans la vapeur, un paradis terrestre avec des sources d'eau jaillissant sous l'ombre des grands arbres. M. Français est un poète; son *Lac Némi* est baigné de cette belle lumière qui est la fête du ciel italien; les cimes bleuâtres se dressent dans l'azur, tandis que dans l'eau tranquille, fleurie de nénuphars et peuplée de roseaux, deux petites figures nues s'avancent et semblent des évocations antiques. Le paysage de M. Jean d'Alheim est grandiose et épique; son aridité sévère a de la puissance; cette vallée de rocs semble l'entrée du Tartare; elle mérite son nom terrible : *La Brûlée*. C'est, au contraire, le printemps, avec ses clartés folles et ses gaies couleurs, que nous montre M. Damoye : la prairie verte, émaillée de fleurs et tachée çà et là par les vaches au pâturage, a les ondoiements jaunâtres des blés qui sont mûris. Puis la scène change. Nous voici, guidés par M. Herpin, à Paris le soir devant le pont des Saints-Pères. L'effet est magique : les dernières lueurs du jour s'éteignent frisant les eaux de la Seine, pendant que dans l'ombre, le long des monuments déjà noirs, les becs de gaz allumés font leur tache rouge rayonnante. Les aspects du crépuscule à la campagne ont un charme pénétrant qui tente bien des peintres; de ce nombre est M. Pointelin : nous sommes dans le moment indécis et d'un vague doux où les vibrations de la lumière se sont éteintes pour faire place aux incertitudes de l'ombre naissante; la grande plaine de roseaux se pare de vapeurs grises et se fond dans une tonalité charmante. Puis, là-bas, à côté d'un chatoyant bouquet de roses fraîches et mouillées, par M. René Gonse, voici M. Guillon avec sa toile modestement intitulée *Le Soir;* la route monte, encaissée dans deux pentes de verdure; au fond, des arbres s'élèvent et découpent leurs silhouettes qui paraissent noires sur les rougeurs du couchant. On pense aux vers de Lamartine devant le tableau de M. Renié; le paysage, plus ample que le précédent et d'une simplicité plus grandiose, a comme un aspect mélancolique qui aurait plu au poëte des *Méditations*. La *Roche aux vipères* du même



Guillemet pinx

Ed. Yon sc

BERCY, EN DECEMBRE

(Exposition Universelle de 1878.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris.

artiste est un effet d'automne. Les touffes rouges se mêlent çà et là aux genêts verts encore, dans un fouillis rendu avec une largeur superbe. M. Albert Girard, lui aussi, aime les colorations brûlées de l'arrière-saison; il les illumine de soleil dans la *Matinée d'automne*. Mais je préfère *Le Soir : les bords de la Seine à Bougival;* le tableau est mieux composé : l'émotion a été plus vive ; on sent l'apaisement des bruits lointains, c'est le silence qui descend sur la nature. Les deux grandes toiles de M. Montenard doivent être regardées avec le plaisir qu'on éprouve à voir poindre



AVANT LA PLUIE, PAR M. ED. YON (Dessin de l'artiste).

l'aube d'un talent qui se lève; l'artiste épris de son art se tient en dehors des routines suivies, s'adresse à la nature qui, complaisante, lui livre ses secrets. M. Van Marke, dans le *Gué de Monthiers*, nous fait admirer les grandes silhouettes de ces bœufs puissants qui semblent les maîtres de cette vallée où ils passent. Le paysage de M. Zuber, *Dante et Virgile*, est un des meilleurs du Salon. Au premier plan, des rocs gris entassés s'éclairent d'une lumière sombre ; les deux poètes debout, perdus dans cette immensité, se détachent sur le fond de verdure épais où le jour ne pénètre pas. Il y a dans tout cela une profondeur, un mystère digne du chantre de la *Divine Comédie*. La *Plage de Villers* de M. Guillemet nous montre une très-forte étude à marée basse digne de l'auteur

de la *Vue de Bercy, en décembre,* dont la *Gazette* donne ici même une excellente eau-forte de M. Yon. C'est avec une furie superbe que M. Sang déchaîne les vents et les flots, au double point de vue de la couleur et de la vérité. Son *Orage sur la côte de Jersey* est une œuvre remarquable.

M. Mols a une excellente idée de nous faire voir le Trocadéro hérissé de charpentes dans tout le bouleversement de sa transformation. Son pinceau a décrit avec largeur une phase de cette métamorphose grandiose. Je voudrais parler plus longuement du superbe et puissant tableau de l'*Étang de Kermoine,* où M. Bernier nous montre des hérons pêchant au milieu des grandes herbes mouillées; de la *Vue d'hiver dans la forêt de Fontainebleau,* par M. Palizzi; de l'*Effet de lune,* de M. Pelouze; du *Crépuscule au Catelet,* de M. Lambert; mais je suis forcé de hâter le pas et de signaler tout en marchant les œuvres de MM. Edmond Yon, Paul Roux, de Traz, Armand-Delille, Berton, Ortmans, de Thurneyssen, Vernier, Busson et Émile Breton, lepeintre des aspects bizarres de la nature. Tous ces artistes, à des degrés différents, ont des talents acquis et indépendants, et nous regrettons d'être privé du plaisir de développer les remarques que leurs qualités font naître.

Je demande la permission d'ouvrir ici un *post-scriptum* pour dire quelques mots d'une œuvre qui, dans ces derniers temps, a réussi à faire beaucoup parler d'elle. Le *Rolla,* de M. Gervex, n'ayant pu être reçu au Palais de l'Industrie a pris le parti de s'exposer tout seul et de donner des audiences particulières. Tout s'est passé à souhait; le sujet étant la seule cause des rigueurs administratives ; Paris en foule s'est empressé autour du tableau, et il faut l'avouer, il a vu une chose du plus grand intérêt au point de vue artistique. Rolla, pâle, vient d'ouvrir la croisée; le jour naissant, bleuâtre encore, se reflète sur ses traits et sur le linge de sa chemise : il se détourne pour regarder Marion dormant dans son grand lit; c'est le matin d'une orgie d'amour. Je voudrais pouvoir admirer sans réserves ce corps de femme d'un ton si fin, d'une coloration si fraîche au milieu des blancheurs de sa couche; mais, hélas ! ces blancheurs représentent un lit défait et foulé, des draps tombants : tout l'appareil hideux de la débauche. Les détails sont peints avec une franchise de touche et une vérité de couleur d'un mérite incontestable, mais savez-vous quels sont ces détails ? c'est une jarretière de soie rose, un jupon empesé, tombé dans le désordre par terre; c'est un chapeau d'homme insolent et brutal, qui s'étale sur la robe précipitamment jetée et roulée dans ce fauteuil ! Oh ! être jeune, avoir l'honneur d'être artiste, sentir le talent en soi, et faire une pareille œuvre ! Se servir de l'art sacré pour surexciter les pensées malsaines cela est une profanation : je le dis

du fond du cœur. Qu'aurait dit Musset, le poëte des défaillances navrantes, mais aussi des redressements superbes, s'il avait su que ses vers devaient un jour servir de texte à un tableau dont la photographie se vendrait dix francs chez l'éditeur? Quant à nous, tout en reconnaissant les qualités de premier ordre dont se recommande cette toile, nous espé-



LISIÈRE DE FORÊT, PAR M. MONTENARD (Croquis de l'artiste).

rons qu'elle n'est, dans la vie du peintre, qu'un accident, quelque chose comme un péché de jeunesse, et nous remercions les esprits fermes qui n'ont pas voulu qu'elle compromît par sa présence notre exposition annuelle.

III.

SCULPTURE.

On a si souvent déclaré que notre école de sculpture était actuellement la plus haute expression de notre art et la gardienne de sa dignité, qu'il ne convient plus de redire ici une vérité incontestable. Par sa nature même, par la gravité des moyens dont elle dispose, la sculpture se trouve protégée contre les séductions qui pourraient la faire dévier de son principe. Toutefois — et ceci n'est qu'une remarque faite à première vue — j'ai

peur que la sculpture italienne n'ait chez nous, cette année, trop fait valoir ses attraits. Je trouve les petits sujets bien nombreux. On pourrait emplir une salle d'asile avec les enfants qu'on représente en marbre ou en bronze. L'un tient dans sa main un crapaud dont il a peur ; l'autre attaché par ses lisières ne peut ramasser la grappe de raisin qu'il a laissée tomber ; celui-ci pleure parce qu'un coq lui becquète sa chemise ; celui-là étreint dans ses bras un cygne plus grand que lui. L'énumération en serait trop longue. Tout cela d'ailleurs n'est pas grave encore. Aussi n'est-ce pas un cri d'alarme que je jette, j'exprime la crainte d'un danger à prévoir.

Comment, en effet, pourrait-on se montrer inquiet de la grandeur de notre art quand on voit se lever devant soi une œuvre telle que les *Premières Funérailles*. Le groupe de M. Ernest Barrias est la manifestation la plus haute des sentiments que peut exprimer la sculpture. Adam et Ève portent dans leurs bras le cadavre d'Abel. C'est la première fois que la mort, dans son immobilité terrible et froide, se présente aux regards de l'homme ; elle vient épouvanter un père et briser le cœur maternel. Ici se dégage l'idée philosophique et haute qu'il faut toujours chercher dans l'œuvre d'art. Adam, la poitrine renversée légèrement en arrière, porte le corps flexible et inerte de son fils, tandis qu'Ève, marchant à ses côtés, se penche comme un saule sur le front qu'elle couvre de baisers. Il y a un contraste terrible entre la résignation silencieuse d'Adam raidi contre la douleur, et le désespoir plein de sanglots de la femme brisée. Ils s'avancent tous les deux d'un pas inégal pour donner à la terre ce corps bien-aimé et fermer la première tombe. Avant de confier au marbre cette épopée grandiose, la partie matérielle pourra être légèrement reprise ou perfectionnée encore, mais on sent que le grand souffle qui anime les créations puissantes a passé sur le front de l'artiste.

Un autre groupe restera l'honneur du Salon de 1878 : c'est le *Paradis perdu* de M. Gautherin. Ici encore nous nous trouvons en présence d'une scène de la Bible. Ces grands sujets ne peuvent supporter une interprétation médiocre, ils ne tentent que ceux qui sont dignes de les évoquer. M. Gautherin a représenté Adam et Ève chassés du Paradis dans le premier moment de leur consternation et leur douleur. Adam assis baisse la tête et, tout près de lui, Ève, dans un mouvement charmant, cherche un refuge dans les bras de son protecteur. La silhouette générale est large, simple et belle. Le groupe admirablement composé fait, du premier coup, comprendre le sujet. Je voudrais peut-être un peu plus d'expression dans le visage de l'Adam, et du caractère dans le modelé des

mains et des jambes; mais toute la figure d'Ève est adorable; les lignes souples et ondulantes renferment des formes d'une pureté exquise.

La *Musique*, de M. Delaplanche, est une statue dont le charme doux



LES PREMIÈRES FUNÉRAILLES GROUPE PAR M. E. BARRIAS (Dessin de l'artiste).

et la grâce parfaite font penser à Raphaël. Elle tient un violon dont elle fait entendre les accords harmonieux. La tête, un peu mince peut-être, se balance dans une oscillation imperceptible, tandis que le corps demi-nu, drapé d'un voile qui couvre la hanche et la jambe droite, suit, par

sa courbe flexible, le mouvement du rhythme divin. Cette Muse païenne qu'Apollon inspire a une sœur chrétienne : la *Vierge au lis* est la personnification de la chasteté. Coiffée d'un double voile qui baigne d'ombre



LE PARADIS PERDU, GROUPE PAR M. GAUTHERIN (Dessin de l'artiste).

son visage, elle est strictement enveloppée dans sa robe blanche immaculée, dont les plis légers tombent autour d'elle sans altérer l'élégance de ses formes ou la pureté de son corps virginal. Ses bras légèrement arrondis, ses mains jointes tiennent une branche de lis en fleur qui semble exhaler le parfum que ce marbre respire.

Le groupe en plâtre de M. Charles Gautier, *Perfidie*, représente une jeune fille assise : c'est la naïveté ignorante, c'est l'innocence inconsciente du mal. Elle écoute rêveuse et attentive les propos dangereux du séduc-



PERFIDIE, GROUPE PAR M. CHARLES GAUTIER (Dessin de l'artiste).

teur qui, debout, se penche près d'elle et, dans une attitude pleine de finesse et de désinvolture, lève le masque allégorique qui couvrait ses traits. Il y a dans cette figure d'homme svelte quelque chose comme

l'ondulation du serpent. Nous aurons plaisir à voir traduite par le marbre cette nouvelle création de l'artiste.

Le *Saint Jean* de M. Lafrance crie dans le désert la prophétie qu'il a mission de répandre : *Vox clamat in deserto.* Tout son petit corps se dresse pour donner plus de force à la voix qui sort de ses lèvres entr'ouvertes. Les jambes tendues, la poitrine cambrée, ses deux bras levés en l'air, il renverse la tête et témoigne de la foi ardente qui l'anime. Voilà certes une œuvre excellente, très-bien conçue dans le caractère du sujet. Il n'y a rien à critiquer dans l'exécution forte et savante. Ce torse a des puissances de modelé suprêmes.

Un mot résumera mon impression sur le groupe de M. Albert Lefeuvre, *Après le travail.* A quoi a servi à cet artiste, lauréat du prix de Florence, d'aller admirer les maîtres de la Renaissance, s'il ne s'inspire uniquement que du procédé de M. Paul Dubois, et s'il prend à M. Jules Breton le caractère de ses figures champêtres?

M. Lemaire a obtenu le prix du Salon avec son *Samson trahi par Dalila.* On applaudira à cette récompense. La Dalila a du caractère et un mouvement juste très-heureusement trouvé. Par contre la figure du Samson me paraît lourde. Je ne crois pas, de plus, que dans cette posture contournée il ait pu s'abandonner au sommeil.

M. Dumilâtre a élevé un tombeau à Crocé-Spinelli et Sivel, victimes de la catastrophe du *Zénith.* Je félicite hautement l'artiste de ne pas s'être laissé aller aux lieux communs des allégories triomphantes. Ici point d'apothéose officielle. Ils sont là, tous les deux, étendus simplement l'un à côté de l'autre. Leurs têtes très-ressemblantes reposent dans le calme de la mort. Un même suaire recouvre leurs corps, comme une même gloire unit leurs noms.

Il est inutile de louer le *Corneille* de M. Falguière que tout le monde a vu et admiré. Le marbre sied à cette noble figure. J'aurais désiré peut-être un peu plus de simplicité dans les ajustements et dans les plis. En outre, tel qu'il est, le poète a l'air de chercher un vers, pourquoi ne l'a-t-on pas représenté concevant une grande scène?

Je ne dois pas oublier, dans cette liste des œuvres de premier ordre, la statue de M. Franceschi : elle a la grâce et la douceur d'un pastel Louis XVI. C'est un portrait, dit-on ; il faut en féliciter le modèle.

Me voici parvenu aux limites dans lesquelles j'ai dû resserrer ma tâche. J'ai à me reprocher de graves omissions; elles sont involontaires; on me les pardonnera. Je veux, en finissant, me laisser aller à un mouvement d'orgueil national, légitime, même en face de l'Exposition universelle. Nous avons vu au Champ de Mars des écoles étrangères capables

de rivaliser avec nous; elles nous ont montré que si nous restions les premiers, nous avions du moins des émules. Les œuvres exposées de part et d'autre étaient choisies parmi les meilleures, qu'un long laps de temps



SAINT JEAN, PAR M. LAFRANCE (Dessin de l'artiste).

avait pu voir naître. Mais quel pays, hors la France, est capable de donner, tous les ans, une floraison comme celle que nous venons de voir? Il ne faut pas toutefois que notre fierté soit mauvaise conseillère; si l'arbre est magnifique, peut-être convient-il de concentrer la puissance de la sève, afin qu'elle ne s'épuise pas en rameaux inutiles.

ROGER-BALLU.

EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE

L'AUTRICHE-HONGRIE.

Si les envois de l'Autriche-Hongrie à l'Exposition universellede 1878 ne commandent pas absolument une admiration sans réserves, ils n'en auront pas moins suscité, pour la critique, plus d'une curieuse observation et soulevé plus d'un intéressant problème.

Dès qu'on a parcouru, au Champ de Mars, les salles où, par les soins des commissaires autrichiens, sont présentés en si bel ordre les ouvrages de peinture, non pas très-nombreux mais du moins triés, choisis, ainsi que quelques rares et bons morceaux de sculpture, partout disposés avec un goût parfait, on demeure tout d'abord frappé et de l'importance et de la rapidité des progrès obtenus, dans le domaine de l'art pur, par l'Autriche-Hongrie, depuis l'Exposition universelle de 1867.

On note aussi que Vienne, Prague, Buda-Pesth, Lemberg, Cracovie, Inspruk, que chacune des capitales, que chacun des foyers d'activité intellectuelle et d'enseignement de la vaste fédération impériale-royale aura tenu à concourir à cette manifestation d'une renaissance artistique qui, aux yeux du plus grand nombre, se révèle et se manifeste véritablement avec toute la spontanéité et la saveur de l'inattendu.

Aux lecteurs de la *Gazette*, si attentifs à suivre ces questions, l'aventure, pour être une surprise moindre, n'aura pas laissé de paraître piquante. Notre revue n'a-t-elle pas, en effet, soigneusement énuméré quels intelligents et énergiques efforts étaient tentés depuis dix ans par le gouvernement autrichien, dans le but de multiplier et les moyens d'en-

seignement et les encouragements aux arts plastiques ? Et la *Gazette* n'a-t-elle pas prévu que, de cette féconde semence, l'Autriche ne pouvait manquer de recueillir, à bref délai, les plus heureux fruits? Mais, si les légitimes succès de cette sympathique nation nous agréent et nous enchantent, ce n'est pas pour cela seulement qu'ils réalisent de faciles prévisions. Par cela encore qu'il y a dans la saisissante rapidité des progrès accomplis par l'Autriche-Hongrie de sérieuses causes de réflexion et d'émulation, aussi bien pour notre propre gouvernement que pour notre école tout entière, nous saluons avec joie l'aurore de cette naissante rivalité.

Donc on travaille, on s'efforce autour de nous, et les résultats conquis par l'Autriche-Hongrie, en un laps de temps aussi court, sont là pour en témoigner; ne l'oublions pas, si nous voulons réussir à conserver notre rang à la tête du mouvement de l'art européen.

En poursuivant son enquête, la critique n'éprouve aucune difficulté à déterminer quelles complexes influences marquent à cette heure dans la récente évolution de l'art austro-hongrois et à pressentir ce que cette même évolution représente, au fond, de valeur exacte et de promesses possibles.

A la seule exception près de la peinture de genre qui, avec MM. Defregger, Kurzbauer, Gabl, Max, Weisz et quelques autres, conserve encore d'étroits rapports avec Munich et Dusseldorf, l'Autriche-Hongrie n'obéit déjà plus exclusivement au courant germanique. Il est même permis de douter que ceux des peintres sortis de cette école, et qui survivent, voient se multiplier, et se renouveler autour d'eux les élèves et les imitateurs. Le goût des colorations montées et pimpantes gagne, à Vienne, le terrain que perd l'Allemagne, et MM. Charlemont, par exemple, avouent déjà des préoccupations qui les rapprochent plus de Henri Regnault et de Fortuny que de MM. Karl Piloty et Knaus.

Tandis que M. Makart, le plus brillant des peintres viennois, abandonnant lui-même ses inspirateurs d'autrefois : Cornelius et Kaulbach, demande, depuis quelques années, un nouvel idéal aux glorieux décorateurs vénitiens; que M. Munkacsy, un Hongrois établi à Paris et qui écoute volontiers les conseils de l'école française, cherche dans la voie d'un naturalisme expressif, même dramatique, un caractère de plus en plus accusé et personnel ; que M. Matejko enseigne, à Cracovie, les leçons d'un art élevé et y crée ce qui sera peut-être un jour l'*école polonaise*, école où les traditions de composition de nos peintres d'histoire, recueillies ou apprises de seconde main, se mêleront, sans trop de disparate, à cet amour des colorations contrastées et puissantes qui

est naturel à l'Orient; la Belgique, la Hollande et nos propres paysagistes, — Troyon et Rousseau plus particulièrement — comptent déjà nombre d'élèves et d'adeptes convaincus, nés de l'un ou de l'autre côté de la Leitha ou du Danube. Nul doute que l'Exposition universelle de 1878, en amenant de nouveaux contacts, ne fasse naître bientôt de plus ardentes conversions dans le sens de notre propre mouvement naturaliste, et que l'art autrichien n'en soit, dans un temps rapproché, profondément remué et renouvelé.

Mais c'est assez généraliser; au surplus, nous avons hâte de pénétrer plus avant dans l'étude et dans l'analyse des ouvrages exposés et dont quelques-uns ont été, à leur honneur, l'objet de discussions ou de critiques non exemptes de passion.

Plus particulièrement qu'aucune autre peinture étrangère exposée au Champ de Mars, le tableau de M. Makart aura eu cette fortune d'être accueilli comme un événement, et d'avoir sérieusement occupé l'opinion. L'*Entrée de Charles-Quint à Anvers* a, comme disent nos voisins d'outre-Manche, fait sensation. Mais, à cette heure que la plus haute récompense, une médaille d'honneur, est venue honorer l'artiste, nous pouvons juger son ouvrage sans crainte qu'on nous accuse de nous faire l'écho irréfléchi ou d'engouements inconscients ou de partialités jalouses.

L'*Entrée de Charles-Quint* est, d'ailleurs, comme décoration, une page d'importance. Si les erreurs y balancent les qualités, celles-ci, comme celles-là, ne sont pas, du moins, d'ordre vulgaire. Le sujet de la composition parle de lui-même. M. Makart l'a emprunté, paraît-il, à un passage d'une lettre d'Albert Dürer où celui-ci le décrit à son ami Melanchthon, non pas *de visu*, puisque le peintre avoue naïvement qu'il fut empêché par la jalousie de sa femme d'assister à ces pompes, mais d'après des témoins, maris sans doute moins timorés ou moins scrupuleux.

M. Makart a peint Charles-Quint couvert d'une armure d'argent, précédé d'arquebusiers, d'hommes d'armes et d'un chevalier portant son pennon et faisant son entrée solennelle dans Anvers, tout pavoisé et fleuri, au milieu de femmes nues ou presque nues, qui lui font un radieux cortège et lui présentent des bouquets et des guirlandes. Rien donc qui prête davantage au pittoresque et à l'animation comme cette donnée attrayante et si bien faite pour appeler les magnificences de la couleur. Pour fond, un décor splendide; toute une ville en fête avec des échafauds, des balcons chargés de spectateurs dans leurs costumes de *gala*; partout des femmes galamment parées, et les plus belles sans voiles ou n'en portant d'autres que des tissus d'une indiscrète transparence. Au milieu, Charles-Quint chevauchant fier, imposant et qu'ac-

clame tout un peuple se pressant sur le passage du jeune empereur-roi. Voilà bien la scène, et telle est bien l'ordonnance du tableau de M. Makart. Celle-ci, toutefois, ne se présente pas sans confusion. Il y a de l'entassement et de la cohue : on y étouffe. Les proportions des figures, au surplus, y offrent à l'œil inquiété d'étranges anomalies. Regardez plutôt ces personnages du premier plan, ces arquebusiers qui forment la tête du cortège, cette femme qui se penche au bord du cadre, des géants ! Et tout de suite, sans que l'éloignement soit suffisamment justifié par le dessin ou par l'apaisement de la couleur, le surplus des personnages en scène reprend des proportions naturelles ou du moins plus optiquement plausibles. Évidemment c'est l'enveloppe qui manque à l'entour de ce tumultueux défilé : l'air y rétablirait la logique des distances et montrerait, en la rendant claire, la disposition successive et relative des groupes.

Est-il besoin de dire que M. Makart, qui semble avoir quelque chose de l'adresse d'Horace Vernet, dessine et peint de pratique et que, virtuose prestigieux, il a peut-être brossé en moins de deux mois cette superbe machine? Or ces vastes décorations offrent cet écueil que les nécessités de l'effet et de l'unité de l'ensemble entraînent forcément l'artiste à leur subordonner, même à leur sacrifier l'exactitude du *morceau*, de même que toute vérité trop formelle. L'idéal du décorateur n'est pas, nous le savons bien, l'observation sincère et positive du réel ; avant tout, il faut qu'il vise à charmer, à tromper l'œil; aussi ne construit-il guère qu'à fleur de peau; il ne veut créer qu'une apparence, qu'une fiction de peinture savamment reliée dans ses larges partis et qui doit fournir une résultante harmonique, puissante et chantante, pour autant, bien entendu, que le peintre sache manier les richesses de la couleur et contraster ses masses de clair et d'obscur. Mais le modèle n'ayant point été serré d'assez près, le relief, l'accent de la vie y feront nécessairement défaut; cela, comme on dit, n'aura pas de corps. Véronèse, Velasquez, Rubens et Delacroix ont seuls connu et gardent encore le secret de ces lumineuses créations où les groupes baignent, agissent et se meuvent véritablement dans l'air, rendu lui-même presque palpable à force de vérité. Cette lumière vivifiante, cet air ambiant, choses géniales, ce ne sont pas les à-peu-près de la routine et les habiletés de la main qui les peuvent suppléer. A vouloir imiter les maîtres, M. Makart s'en est trop tenu à la surface : son observation s'est constamment arrêtée à l'épiderme.

En tant que manœuvre du pinceau, M. Makart est donc pour les méthodes expéditives. Il brosse plutôt qu'il ne peint, et cela sur des dessous à peine construits. Aussi son modelé est-il plat, d'aucuns même

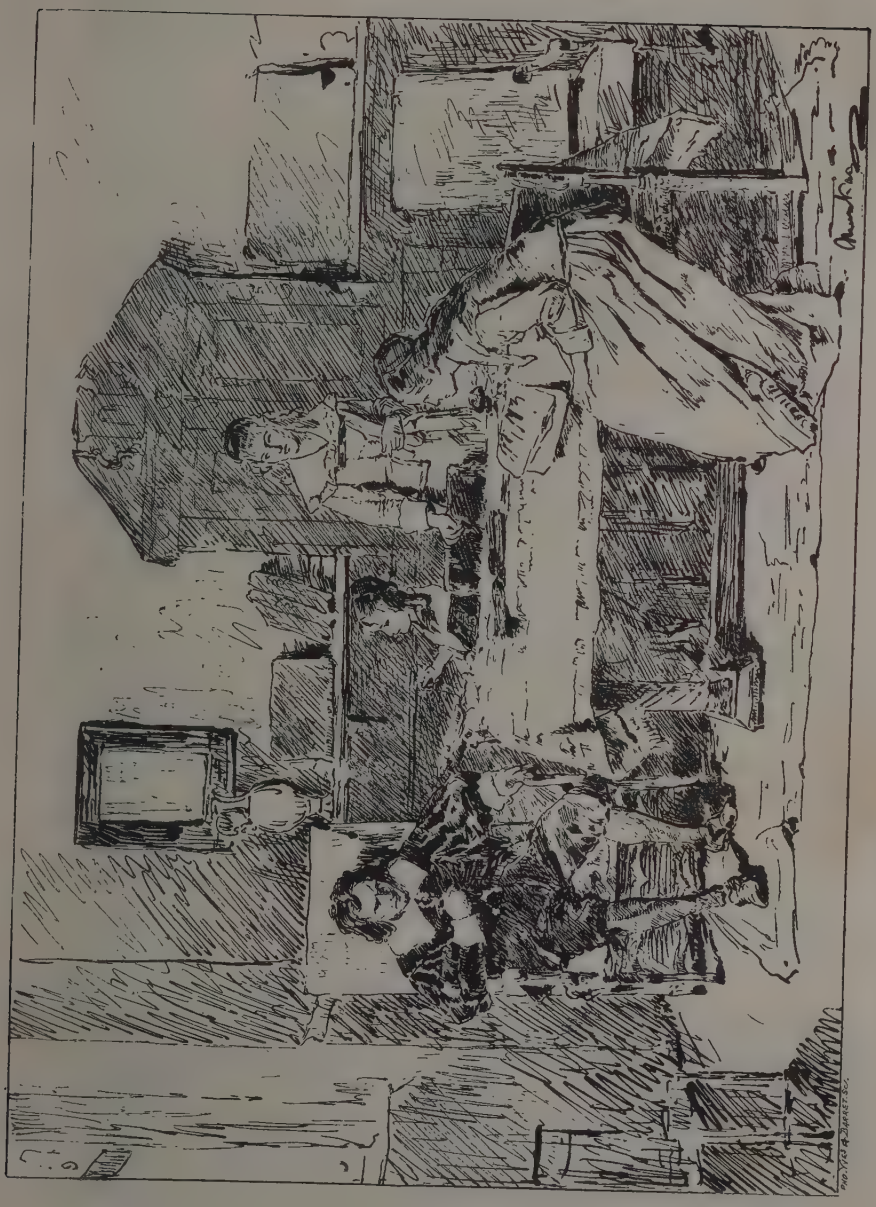
diraient veule. Sans vouloir méconnaître les qualités véritablement saillantes chez M. Makart : l'élégance, le *brio*, la chaleur, il est encore permis de relever, et sans injustice, le manque de caractère de son style et le peu de variété qu'il imprime à ses types. Certes, sa tonalité est harmonieuse et il faut bien reconnaître qu'il a su la soutenir avec franchise et fermeté dans toute l'étendue de sa vaste composition; mais au prix de quelles concessions, de quelle monotonie, et, pour nous servir de la langue des ateliers, au prix de quelle *cuisine* l'a-t-il obtenue? Des sauces jaunes, des tons roux dans les nus, dans les clairs, et des rouges-pourpre dans les draperies, dans les accessoires, unis, reliés par des apaisements de tons bruns, fournissent toujours de faciles accords; mais le résultat n'est rien moins que frais et surtout que vibrant. Aussi l'impression laissée par le tableau de M. Makart rappelle-t-elle un peu trop celle que donne l'aspect d'un de ces panneaux de cuir de Cordoue, où les vieux ors, roussis et patinés par le temps, se marient si heureusement avec le beau ton du rouge tanné des fonds. Cela est apaisé, discret, un peu mort même, et cela ne chante pas.

Ce qui n'empêche que M. Makart ne soit un vrai peintre, un artiste de race et d'élan et d'une verve aussi peu commune que l'est, elle-même, sa prodigieuse habileté. Certes nous nous garderions de l'offrir en exemple, mais, il faut aussi le dire, le talent de M. Makart peut marcher de pair avec celui des artistes réputés que tentent les splendeurs et les belles ordonnances de la grande décoration. En tout cas, nous ne lui connaissons pas beaucoup de rivaux à l'Exposition du Champ de Mars.

Nous donnerons prochainement le fac-simile en gravure hors texte du carton de l'*Entrée de Charles-Quint*, plus remarquable que le tableau lui-même.

M. Makart a encore envoyé deux élégants portraits. Ce sont de gracieuses femmes, d'aristocratique tournure, qui ont posé les modèles. L'arrangement des costumes, le piquant des toilettes, l'assortiment des tons offrent cette saveur d'école ancienne qui fait penser d'abord à Van Dyck et plus justement, ensuite, à ses délicieux continuateurs anglais, les Gainsborough et les Reynolds. Ici encore, M. Makart ne se montre donc ni très-personnel ni très-original, tout en restant un très-séduisant portraitiste. Il aura eu ce mérite, en tout cas, sinon de rafraîchir le genre, de le présenter, du moins, avec plus de pittoresque, et je ne serais point trop surpris si ces deux beaux portraits, héroïques dans leur maniérisme distingué, faisaient bientôt école à leur tour.

L'exposition autrichienne est, du reste, riche en excellents portraits. M. L'Allemand, élève de Frédéric L'Allemand, a envoyé un *Portrait du*



MILTON AVEUGLE DICTANT LE « PARADIS PERDU » A SES FILLES, PAR M. MUNKACSY (Croquis de l'artiste).

général Laudon qui est une œuvre du plus sérieux mérite. Le général est représenté à cheval, suivant attentivement les péripéties d'un combat. Sur les plans éloignés, on aperçoit ses officiers d'escorte et un corps de cavalerie au repos; près du général, le cadavre d'un soldat est étendu dans l'herbe. Ce portrait équestre est dans son ensemble d'une solidité merveilleuse; tout y est correct, clair, bien assis, juste de mouvement et d'expression : c'est là une œuvre de style, sobre et virile, et dont l'analogue ne se trouverait peut-être qu'en remontant jusqu'à Gros dans notre école française.

MM. d'Angeli et Canon sont, eux aussi, des peintres consciencieux de la personnalité humaine. Leur mérite réciproque n'est point de ceux qu'il soit permis de traiter à la légère. M. d'Angeli n'expose pas moins de treize portraits, le sien compris. La plupart sont des portraits d'apparat d'un très-beau caractère et d'un grand goût d'arrangement. J'ai particulièrement noté celui d'une dame — n° 3 du catalogue spécial de la section autrichienne — presque en pied, vêtue de noir, s'enlevant harmonieusement sur une tenture rouge et or éteints. C'est là une œuvre d'une distinction parfaite et qui donne toute la mesure du talent très-élevé de M. d'Angeli. J'y joindrai encore un charmant portrait de femme, en buste, la tête tournée de trois quarts à gauche, costume bleu, qui est traité avec un soin extrême. Il porte le n° 11, et la catalogue nous apprend qu'il représente M^me^ la princesse Hélène de Schleswig. Les n^os^ 6, 8 et 12, portraits d'hommes, rappellent dans leur coloration et dans leur tournure générale la manière de Gallait; quant au n° 13, le portrait de l'artiste, il est certainement un ressouvenir voulu de Van Dyck.

Les portraits de M. Canon sont, pour nous, une révélation : jusqu'ici nous ne connaissions de cet artiste que des compositions un peu ambitieuses, dans la manière de Kaulbach et de Piloty, des tableaux tels que celui qui figurait à l'Exposition de Vienne en 1873 : la *Loge de saint Jean*, peint dans des partis pris de coloration recherchant l'aspect des vieilles toiles. M. Canon est, en tout cas, un excellent portraitiste qui, malheureusement, conserve dans ce genre encore le goût des colorations passées et sentant le pastiche. Toutefois je n'hésite pas à préférer le portrait de M^me^ la comtesse de Schönborn, avec sa gracieuse désinvolture à la Van Dyck, à son portrait d'homme que je trouve parfaitement correct, mais froid.

De M. Griepenkerl, élève de Rahl, je signalerai à nos lecteurs un portrait remarquable et comme fermeté et comme coloration, soutenue dans des tons gris du plus lumineux effet : il porte le n° 50 et représente

le peintre R. Alt, probablement l'excellent aquarelliste dont l'exposition nous montre une dizaine de morceaux du plus brillant et du plus consciencieux caractère. De M. Horovitz, un Hongrois, je note son portrait de femme, portant le n° 16 du catalogue de la section, une peinture à la fois élégante et sérieuse dans sa noble tournure.

Mais venons-en aux compositions qui, avec MM. Benczur, Matejko et le regretté Germak, mort cette année à Paris, sont des représentations historiques, dramatiques ou pittoresques, et avec M. Munkacsy des scènes d'intérieur, des tableaux de genre.

Le *Baptême de saint Étienne, premier roi de Hongrie*, par M. Benczur, est une œuvre plus énergique que savante dans sa coloration presque farouche et, surtout, dans sa construction plastique. Tout le haut du corps nu, le bas enveloppé d'une draperie de velours rouge éclatant, Étienne est agenouillé aux pieds du pape Sylvestre, qui répand l'eau du baptême sur la tête courbée du monarque. En arrière se tiennent debout quelques prêtres; un autre se montre seulement en partie à droite, tenant la croix. Établie en hauteur, cette composition n'est pas des plus heureuses. Elle manque de pondération, et le pape Sylvestre prend autant le regard que le catéchumène lui-même, qui, vu comme il l'est de dos, manquerait peut-être totalement d'intérêt pour le spectateur, n'était son éclatante draperie écarlate. Mais partout, dans les étoffes comme dans les accessoires, se manifestent déjà l'instinct inné et le goût des tons opulents. L'Orient n'est pas loin.

Avec M. Matejko, ce goût des colorations fortes, éblouissantes, mais souvent violentes et heurtées, se révèle avec plus de franchise encore. Cet artiste, qui envoie assez régulièrement à nos Salons annuels et dont nos lecteurs connaissent déjà le *Baptême de la cloche, à Cracovie*, — véritable feu d'artifice de tons rutilants, d'un dessin un peu rond et qui rappelle le crayon de Gustave Doré, avec ses boucles, ses petites vrilles, ses accents appuyés et sa trop grande liberté, — expose, au Champ de Mars, deux ouvrages nouveaux pour nous. L'un d'eux est le *Portrait du comte Wilczek*, traité à la manière héroïque et décorative de Véronèse, et du plus robuste caractère; l'autre est une grande composition intitulée *Union conclue à Lublin, en 1569, entre la Lithuanie et la Pologne*. C'est là, jusqu'à présent du moins, l'œuvre maîtresse de M. Matejko, qui doit, nous a-t-on dit, envoyer prochainement à Paris une nouvelle et importante composition historique : la *Bataille de Grünvalden*.

Dans son tableau de l'*Union entre la Lithuanie et la Pologne*, M. Matejko se livre tout entier. Son sujet est exprimé avec clarté, et la pose et l'expression des représentants des deux nations, prêts à signer le pacte

d'union, disent bien l'émotion élevée qui les anime. Gros, dans son *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis*; Heim et Delaroche, avec sa *Mort d'Élisabeth*, peuvent revendiquer la meilleure part dans la méthode de présenter un sujet historique que suit M. Matejko. Sans doute, il n'est pas l'élève de ces maîtres, mais il est, croyons-nous, l'élève du peintre belge Gallait, qui les a toujours étroitement cherchés. Sans rappeler les fulgurances de coloration du *Baptême de la cloche*, la grande page historique de M. Matejko ne laisse pas de reproduire quelque chose de ses défauts habituels. L'effet général n'atteint pas une puissance suffisante, ou du moins qui soit en rapport de valeur et de relation avec le ton très-monté de certaines parties. Le foyer, le centre de la composition n'est pas présenté avec toute la logique, toute la force désirables. Il y a de l'éparpillement dans la distribution des clairs et de sensibles défaillances dans les plans secondaires; quelques personnages accessoires attirent trop le regard par le choix irréfléchi de telle ou telle couleur dissonante, et l'ensemble en paraît un peu disloqué et compromis. Cermak, sur le compte de qui nous n'avons pas à nous étendre, car ses ouvrages ont toujours été analysés et appréciés avec trop de soin dans la *Gazette* pour qu'il soit nécessaire d'y revenir, Cermak avait, comme M. Matejko, l'amour de la couleur, mais il avait aussi à un plus haut degré le sentiment juste de l'effet et, surtout, de l'emploi, avec moins d'arbitraire, des tons contrastés. Toutefois, hâtons-nous de le dire, nous préférons encore les exubérances et les excès de M. Matejko à de certaines indigences françaises, et nous ne sommes pas éloigné de penser que si l'artiste polonais consultait les chefs-d'œuvre des maîtres de l'école espagnole au XVIIe siècle, — qui répondraient sûrement mieux que d'autres à son tempérament, — il en arriverait vite à reconnaître ce que nos critiques à l'endroit de son coloris ont de légitime et de fondé.

Nos lecteurs savent au surplus que M. Matejko, comme M. Makart, a obtenu du jury de l'Exposition universelle une médaille d'honneur.

Tout le Paris amateur connaissait déjà le tableau de M. Munkacsy, intitulé l'*Atelier de l'artiste*, où le peintre s'est représenté lui-même, vêtu de velours gris clair, appuyé sur le haut d'une chaise, et montrant un tableau posé sur un chevalet à une jeune femme dont la toilette de velours bleu s'enlève sur les fonds trop obscurcis de l'atelier. C'est à peine, en effet, si l'on distingue dans ces ombres épaissies à dessein tous le bric-à-brac obligé d'un attirail de peintre : les bahuts sculptés, les tentures de tapisserie passées de ton, les riches étoffes et les poteries curieuses par leur forme ou leur couleur. M. Munkacsy en arrive trop aisément, avec cette méthode, à donner à ses compositions un carac-

tère d'unité qui serait louable s'il n'était par trop conventionnel et artificiel. Aussi préférons-nous à ce tableau, trop noir dans son parti général, le *Milton aveugle dictant le Paradis perdu à ses filles*, entrepris et mené dans une gamme de tons tout aussi chaude et profonde que dans l'*Atelier*, sans que, fort heureusement, l'artiste ait eu cette fois recours à son lourd enveloppement habituel. Ici, il y a grand progrès. L'air n'y est pas encore tout à fait, mais les quatre figures qui concourent à l'action ne sont pas du moins modelées dans ces tons bruns et enfumés, une des tristes nécessités de l'école du noir. La scène représentée est émouvante dans son intimité bien observée. Assis dans un grand fauteuil à dossier élevé, le poëte paraît absorbé dans ses pensées, tandis que celle de ses filles qui est assise au premier plan et écrit sur une table recouverte d'un tapis d'Orient, semble à la fois écouter et admirer encore les beaux vers que le poëte vient de dicter, et prêter toute son attention aux nouvelles paroles qu'il va sans doute laisser échapper.

Des deux autres jeunes filles, l'une est debout et contemple Milton avec une inquiète tendresse, et nous retrouvons cette même expression, mêlée de mélancolie, dans les traits de la seconde, qui a suspendu un instant son travail de broderie pour se tourner vers le visage du père chéri.

Comme exécution, comme couleur, ce tableau de M. Munkacsy est, nous le répétons, une œuvre remarquable, où les noirs du costume du poëte, les gris variés des robes des jeunes filles, reliés par les tons plus gais ou plus francs de quelques accessoires, comme le tapis de la table, par exemple, forment un très-harmonieux effet dans leur accord à la fois profond et puissant. M. Munkacsy a obtenu là son plus vif succès; aussi le *Milton* lui a-t-il mérité une médaille d'honneur.

Nous passons rapidement sur son troisième envoi au Champ de Mars, les *Recrues hongroises*, une scène de genre, mais du genre à la mode à Munich, avec ses expressions peut-être un peu trop puérilement contrastées et ses intentions d'esprit qui confinent parfois à la charge. Disons, toutefois, que ce tableau est d'une bonne couleur générale et que l'exécution est loin d'en être déplaisante.

Au surplus, nous voulons être sobre de développement avec les sujets de genre exposés par l'Autriche-Hongrie, à cette fin de ne point répéter ce que notre collaborateur Duranty a déjà dit dans son article sur l'exposition allemande, à propos des traditions ou des procédés en honneur à Munich ou à Dusseldorf.

Les *Fugitifs*, de M. Édouard Kurzbauer, un élève de M. Piloty, ont figuré à notre Salon de 1876. Mais la *Maison mortuaire*, du même

artiste, ne nous était pas connue. Cela est peint sagement, proprement et dans toutes les convenances ; cela est plein de sentiment et de bonnes intentions, mais cela nous laisse calme. Décidément il manque à ces scènes d'intimité le piquant de l'expression, le ragoût de la couleur et la vivacité du mouvement qui nous semblent indispensables pour que des sujets de cet ordre arrêtent et retiennent l'attention.

Nous goûtons davantage, encore que ce soit sans beaucoup d'enthousiasme, le *Joueur de cithare* de M. Frantz Defregger, qui expose en même temps le *Jeu du pouce dans le Tyrol* ainsi que deux autres tableaux : le *Benedicite* et la *Visite*, compris dans l'exposition allemande. Excellents de pantomime et d'expression, très-spirituels et pittoresques d'arrangement et d'ajustements, ces ouvrages de M. Defregger, que nous trouvons cependant un peu monotones et froids, n'en sont pas moins très-louables et parachevés d'ailleurs avec une véritable conscience. *Sans patrie*, de M. Schmidt, et le *Curé arbitre*, de M. Gabl, dont la *Gazette* publiera un dessin original du faire le plus délicat, participent des mêmes qualités. M. Fux, lui, peint noir ; ses deux envois : la *Cour de Léopold I^er^* et le *Sacrifice de pigeons*, sont pris dans des partis trop intenses ; mais avec M. Fux, il y a de la ressource : c'est un excessif.

Nous noterons de M. Eugène de Blaas le *Balcon*, une toile importante où l'artiste prouve qu'il aime à regarder du côté de Venise et de l'Orient plutôt que du côté de Munich, ce dont nous le louerons, et qui paraît avoir en lui l'étoffe d'un décorateur et d'un peintre d'histoire. Mentionnons aussi MM. Pascutti et Probst, dont les jolis tableaux, clairs, coquets, sont peut-être un peu trop écrits dans leur facture proprette et soignée ; M. Weisz, un Hongrois qui montre beaucoup de talent, même beaucoup d'esprit, dans la *Fiancée slave*, dont la scène se passe en Moravie ; M. Paczka, un élève de Zichy, qui peint largement de petits sujets ; M. Schrödl, dont nous aurions dû parler à la suite des peintres de plus large envergure, car il a envoyé, en même temps qu'un portrait, une toile d'école, le *Rapt*, qui est une tentative honorable.

Pour en finir avec les peintres de genre, nous citerons encore les tableaux de M. Bruck Lajos, un élève de M. Munkacsy, qui fait preuve de largeur et de goût ; ceux de M. Koller qui a des visées d'anecdotier historique, entre autres dans son sujet de l'*Empereur Charles-Quint chez Anton Fugger à Augsbourg*, et enfin la *Gare de chemin de fer*, de M. Karger, une composition mouvementée et qui, comme exécution, ne manque pas de mérite.

En passant, et pour ne rien omettre, je signale les tableaux de *nature morte*, si grassement et si spirituellement traités de M. Hugo

Charlemont, un élève de son frère Édouard qui a envoyé cette année au Salon ce joli morceau de peinture à la Fortuny, croisé de Henri Regnault, catalogué : le *Gardien du sérail*.

J'arrive aux paysagistes qui nous intéressent tout particulièrement, soit par leurs tendances, soit par leurs affinités avouées avec notre propre école. Mais, concurremment avec les nôtres, les traditions des écoles hollandaise et belge exercent une influence manifeste sur quelques artistes dont les ouvrages se trouvent exposés dans l'un ou l'autre département autrichien ou hongrois. Ainsi de M^lle^ Tina Blau, qui montre quelque chose de M. Jongkindt dans la touche grasse de son solide *Paysage hollandais ;* ainsi de M. Ribarz, dont les quatre motifs, tous pris en Hollande, plaisent par leur naïve sincérité et évoquent tout de suite le souvenir de Van der Meer de Delft avec ses pâtés de maisons aux toits d'ardoises ou de tuiles d'un si beau rouge. Dans sa vue d'*Helgoland*, M. Robert Russ se rattache encore visiblement aux maîtres de la Hollande, aussi bien que son homonyme, M. Franz Russ, qui a exposé un bon *Paysage hollandais* et une *Nature morte*.

Si l'Exposition universelle de 1878 atteste quelle puissante attraction notre école paysagiste contemporaine exerce sur les artistes étrangers, elle montre aussi qu'à Vienne, comme ailleurs, on regarde beaucoup du côté de la France. Rousseau, Troyon et tant d'autres de nos illustres maîtres d'hier ont conquis partout de profondes sympathies et préoccupent à cette heure plus d'un artiste en quête de l'idéal nouveau.

Un jeune peintre, M. Jettel, élève du professeur Zimmermann, s'est franchement épris de Th. Rousseau, et ses envois, tant au Champ de Mars qu'au Salon des Champs-Élysées, témoignent assez que son enthousiasme pour les pratiques, et le sentiment du maître est réfléchi et sincère.

M. Ladislas Paal est aussi un amoureux de Rousseau, et sa *Forêt de Fontainebleau*, avec son mystérieux effet de lune, emprunte au peintre du *Givre* quelque chose de sa pénétrante poésie.

Il y a longtemps déjà que M. Otto von Thoren est un habitué de nos Salons annuels : il y a conquis des récompenses, notamment en 1865. Nos lecteurs le connaissent donc et nous ne leur apprendrons rien en leur disant que les préférences de M. Von Thoren sont acquises à Troyon, dont il a réussi, plus d'une fois, à s'assimiler les fortes et saines colorations.

Il nous a semblé retrouver quelque chose du caractère encore un peu flottant et inquiet de nos orientalistes de la première heure dans les paysages de MM. Feszty (Arpad) et Meszoly. Marilhat lui-même a eu de ces hésitations lors de ses premières tentatives, et ces hésitations,

nous les retrouvons dans la vue de *Balaton* de M. Meszoly. Nous aimons, du reste, beaucoup le *Repos de midi* qu'expose M. Feszty, avec son robuste bouquet d'arbres au bord des eaux, ses délicats horizons et sa lumière éblouissante.

Un grand paysage, le *Brouillard d'automne*, de M. Schindler, encore un élève de M. Zimmermann qui, lui-même, a exposé l'*Incendie d'une forêt*, nous a paru d'une exécution particulièrement remarquable.

Tout le premier plan d'un barrage, avec sa chute, sa vanne, ses rives plantées d'arbres et de broussailles, ses herbes et ses touffes de plantes aquatiques, est peint par l'artiste avec un soin extrême, mais pourtant sans trop de minutie; puis, tout de suite, en arrière de ce premier plan, commence l'enveloppement de toutes choses. L'effet de ce spectacle, où la lumière calme apparaît combattue par la brume grise et à peine transparente, est excellemment observé et rendu.

Cette étude des envois de l'Autriche-Hongrie ne serait pas complète si nous ne disions un mot des brillantes et spirituelles aquarelles de M. Passini; c'est Venise qui l'inspire, et elle l'inspire bien. Regardez plutôt la *Procession* et le *Pont à Venise*. Nous avons déjà dit un mot des remarquables aquarelles de M. Rudolf Alt, des vues de monument pour la plupart. Il ne nous reste donc plus, pour clore cet inventaire, qu'à mentionner les cartons de Steinle et les dessins de Führich, mort en 1876, qui sont là pour nous montrer quelle évolution profonde vient de s'accomplir à Vienne, et combien, à l'heure présente, l'art s'y éloigne de l'idéal des Overbeck, des Cornélius et des Kaulbach que suivaient, au contraire, si étroitement, les peintres des générations précédentes.

PAUL LEFORT.

LA PETITE MADONE D'ORLÉANS

ET DIVERSES ERREURS DE PASSAVANT

Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié la fine et délicate gravure de la petite *Madone d'Orléans* que M. Gaillard a faite pour cette revue en 1869 [1]. M. Henriquel-Dupont s'occupe à son tour de graver le même tableau; s'il réussit comme pour le dessin de la *Sainte Vierge avec l'Enfant*, qui est à la salle des Boîtes du Musée du Louvre, il fera une belle œuvre.

Ce dessin a été exécuté pendant la période florentine du Sanzio, sous l'influence de la finesse et de la distinction un peu mondaine de Léonard. C'est un motif gracieux; la Vierge sourit modestement à l'enfant en lui présentant sa nourriture; celui-ci, joyeux, la main sur le sein de sa mère, va prendre son repas; la manière dont il regarde le spectateur n'est pas exempte d'une certaine afféterie atténuée avec beaucoup de talent par le graveur; le sein découvert pour l'allaitement a probablement empêché Raphaël de poursuivre son sujet, et la peinture n'aura pas été exécutée.

La *Madone d'Orléans*, bien que peinte à peu près à la même époque, n'est plus sous l'influence exclusive du Vinci; elle est d'un style élevé, d'un sentiment propre au peintre d'Urbin, qui a fait un heureux retour vers l'expression ombrienne. L'idée prédominante paraît être de faire ressortir l'humilité de la mère devant la grandeur de son fils; tous deux font penser à la prière de saint Bernard qui commence le dernier chapitre de la *Divine Comédie*.

Ils ont l'auréole simple; le cercle crucifère n'étant pas là pour indiquer la divinité du fils, Raphaël répand sur la tête du Christ une lumière surnaturelle d'une merveilleuse beauté.

Plus tard, dans le tableau de la *Vierge à la chaise*, laissant l'auréole à Marie et au petit saint Jean, il la supprime au Christ, et fait sortir des flammes de sa chevelure.

Ici le visage de la mère s'éclaire de la lumière divine qui s'échappe de celui de son fils, l'obscurité du fond aide à l'effet; au sommet de la tête de Notre-Seigneur, sur ses cheveux courts et très-blonds, le peintre a fixé une clarté charmante qui s'épanouit sur son front puissant en rayons presque blancs, se dégradant sur le nez, sous les yeux, au-dessus de la bouche, et un peu sur la lèvre inférieure.

Le graveur s'appliquera certainement à rendre cette poétique clarté, et, pour

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 322.

l'exprimer, il y aura lieu de teinter vigoureusement le reste de la composition ; une gravure pâle ne semble pas suffire comme pour un dessin.

Notre peinture est de petites dimensions, c'est sans doute pourquoi elle a passé en plusieurs mains et a souvent voyagé.

Après avoir appartenu au duc d'Orléans, frère de Louis XIV, elle arriva par héritage, en 1701, au futur Régent, et fut le plus beau joyau de la galerie d'Orléans jusqu'à la fin du siècle dernier, qui la vit partir avec les autres tableaux du Palais-Royal.

Elle séjourna en Angleterre et en Belgique, puis à Paris, chez M. Aguado et chez MM. Benjamin et François Delessert.

En 1869, elle a été acquise par le duc d'Aumale à la vente de M. François Delessert. A cette époque, M. Charles Blanc a publié dans la *Gazette* deux articles importants sur la galerie Delessert, parlant de la manière la plus intéressante sur notre *Madone*. Nous continuerons l'histoire de cette peinture et prouverons, malgré le dire de Passavant, qu'elle est entièrement de la main du maître, et que l'assertion du savant professeur allemand, relative à la retouche de David Teniers, est, de sa part, une pure illusion. Nous signalerons en même temps quelques autres de ses erreurs. Plus un ouvrage est admis, plus il est utile d'indiquer les fautes que le temps a fait découvrir. A la vente, la compétition s'établit entre le représentant du prince et le British Museum; heureusement la victoire est restée à la France.

Cette précieuse épave est rentrée dans sa maison sans avoir changé de nom. Après une longue absence, la petite *Madone d'Orléans* se retrouvait en bonne compagnie : ce n'était plus le cabinet ancien, mais une galerie nouvelle; malgré ses vicissitudes, elle n'avait pas vieilli, et pouvait encore revendiquer le prix de la beauté au milieu de la fleur de la peinture moderne.

On l'a vue à Twickenham (Orleans house), occupant la meilleure place, et son propriétaire s'était plu, lui laissant son ancien cadre, à la mettre dans un second cadre, — vitrine digne d'elle.

Plus tard, en 1874, à l'exposition du palais Bourbon, on a pu l'admirer avec toute la galerie du duc d'Aumale rendue à la France ; ce bel ensemble apportait une consolation pour la perte de l'ancien cabinet formé par le Régent, le plus beau de France après celui du roi.

On sait que Du Bois de Saint-Gelais a écrit un volume intitulé *Description des tableaux du Palais-Royal ;* ce catalogue, commencé du vivant du Régent, fut publié quatre ans après sa mort, en 1727, et dédié à son fils Louis Ier. Il n'est pas hors du sujet de parler des tableaux de Raphaël qui existaient alors dans la galerie. Saint-Gelais en compte seize, qu'il faut réduire à neuf authentiques, les autres n'étant que des répétitions. Ces neuf ont tous été en Angleterre, où il en reste huit; celui qui nous est revenu est le meilleur, et c'est notre *Madone*.

LES NEUF RAPHAEL DE LA GALERIE D'ORLÉANS AVEC LA DESCRIPTION DE SAINT-GELAIS.

1° Une *Sainte Famille*. 3 pieds 2 pouces, en rond.

C'est la *Sainte Famille au palmier*. A Bridgewater house, dans le salon intime de Lady Ellesmere.

2° *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* — H. 2 pi. 4 po.'; L. 1 pi. 6 po.

Notre Seigneur est nu, tourné de face, et a la tête appuyée sur le sein de la Vierge, élevant les yeux pour la regarder. Le fond du tableau est brun. C'est la *Madone Bridgewater*. A Bridgewater house, dans le salon intime de Lady Ellesmere.

3° *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* — H. 2 pi. 6 po.; L. 2 pi.

La Vierge est assise et tient l'Enfant Jésus, qui est nu et l'embrasse. Il y a un bout de paysage à droite. C'est la *Madone avec l'Enfant debout.* A Londres, dans la chambre à coucher de Lady Burdett Coutts. (Invisible.) Sébastien Bourdon a copié cette *Madone,* Ingres a copié la copie de Sébastien Bourdon ; la copie d'Ingres, qui est à Montauban, l'a inspiré pour sa Vierge du *Vœu de Louis XIII,* et celle qui est aujourd'hui en Russie.

4° *Saint François d'Assise.* — H. 9 po.; L. 10 po.

Au musée de peinture de Dulwich, à l'ancien collège. Formait l'extrémité, à gauche de qui regarde, de la predella de la *Vierge glorieuse* des Dames de Saint-Antoine de Padoue à Pérouse.

5° *Saint Antoine de Padoue.* — H. 9 po.; L. 10 po.

Au musée de peinture de Dulwich, à l'ancien collège. Formait l'extrémité droite de la même predella.

6° *La Prière au jardin des Oliviers.* — H. 9 po.; L. 10 po. 3/4.

Un des compartiments de la même predella. Dans la chambre à coucher de Lady Burdett Coutts, à Londres. (Invisible.)

7° *Le Portement de croix.* — H. 9 po.; L. 2 pi. 7 po et 1/2.

Formait le compartiment du milieu de la même predella. Chez M. Ph. John Miles, à sa résidence de Leigh Court, près Bristol.

8° *Un Christ qu'on va mettre au tombeau.* — H. 9 po.; L. 10 po. 3/4.

Compartiment de la même predella symétrique à la *Prière au jardin des Oliviers.* Cette Piété était en 1857 à Londres, chez Mme Henri Dawson, qui l'a envoyée à l'Exposition de Manchester.

9° *Une Vierge avec l'Enfant Jésus.* — H. 11 po.; L. 8 po. et 1/2.

La Vierge assise tient sur ses genoux, dit Saint-Gelais, l'Enfant Jésus qui est nu, et le contemple. Le fond du tableau représente une chambre.

Voici notre Vierge, inscrite la dernière de tous les Raphaël du catalogue. Elle se trouve être réellement le bouquet, l'emportant sur la *Madone Bridgewater,* sur celle avec l'*Enfant debout,* et les autres sujets. Nous pourrions dire : *C'est la perle,* avec plus de vérité que Philippe IV, quand il reçut à l'Escurial la *Sainte Famille* du Sanzio provenant de la vente de Charles Ier, qui l'avait acquise du duc de Mantoue.

Comme pour la petite *Madone d'Orléans,* mais à d'autres points de vue, Passavant s'est beaucoup trompé sur ce tableau. Nous étant proposé de *signaler quelques-unes de ses erreurs,* nous commencerons par cette *Sainte Famille* que les Espagnols appellent « *la Perla* » et les Français « *à la Perle* ». Son nom vrai serait « l'Aurore » ;

elle est en effet peu éclairée, et l'on aperçoit une aurore dans le paysage ; on la voit actuellement à Madrid, au musée du Prado, où elle n'a pas les honneurs du salon ovale, comme quatre autres Raphaël. La postérité a conservé l'exclamation du Roi, sans ratifier la supériorité de l'œuvre.

Passavant y fait de sainte Anne une sainte Élisabeth ; l'attitude familière de la sainte Vierge avec la sainte, lui posant son bras gauche sur l'épaule, dénote surabondamment que c'est sa mère.

De plus il affirme qu'elle a été peinte pour Frédéric de Gonzague, citant une lettre écrite à ce prince par Ippolito Calandra en 1531. Ici, il fait confusion ; il s'agit d'un simple portrait du duc peint à Rome par Raphaël en 1513, et non de la Perle. Celle-ci a été exécutée pour les Canossa, comme il est prouvé aujourd'hui par les recherches de M. Armand Baschet dans les archives de Mantoue, et elle ne devint la propriété des ducs de Mantoue que lorsque la famille appauvrie des Canossa céda au duc Vincent Ier, pour un certain fief, tous les joyaux artistiques de son palais de Vérone.

En outre, ces nouveaux documents, joints au texte de Vasari, sont pour plusieurs une preuve que Passavant fait encore erreur et confusion en croyant à un tableau qu'il intitule la *Naissance du Christ,* lequel il affirme avoir appartenu aux Canossa, et qu'il déclare perdu.

Ce tableau n'est autre que la Perle, et il n'y en a pas eu deux.

Voici le texte de Vasari :

« A Vérone, il envoya *un grand tableau* également bon aux comtes de Canossa, *qui représente une Nativité* de Notre-Seigneur très-belle, avec une *aurore très-admirée, ainsi qu'une sainte Anne,* et tout l'ouvrage ne peut être mieux loué qu'en disant qu'il est de la main de Raphaël d'Urbin ; aussi ces comtes l'ont-ils en grande vénération comme il le mérite ; et ils n'ont jamais voulu, malgré le très-grand prix (Vasari dit ceci en 1568) qui leur a été offert par beaucoup de princes, le céder à personne. »

Examinons ces lignes phrase par phrase :

« *Un grand tableau* ». La Perle a : L. 1m,44. H. 1m,15, ce qui est une belle dimension sans être absolument grand ; mais remarquons qu'il venait de décrire le très-petit tableau de la *Vision d'Ezéchiel.*

« *Qui représente une Nativité* ». La Perle peut être appelée une nativité par Vasari, puisque, précédemment, il donne le nom de Nativité à la *Sainte Famille de Lorette.*

« *Une aurore très-admirée* ». Une aurore se trouve dans le paysage de la Perle.

« *Ainsi qu'une sainte Anne.* » On trouve dans la Perle cette sainte Anne, et Vasari la cite à juste titre, puisque c'est la seule fois que Raphaël l'ait introduite dans ses Saintes Familles peintes.

Si Passavant, dans la Perle, n'eût pas transformé sainte Anne en sainte Élisabeth, s'il n'eût pas cru que ladite Perle avait été peinte pour Frédéric de Gonzague, s'il eût fait nos observations sur le texte de Vasari, relatives à la grandeur du tableau, à la Nativité, à l'aurore, peut-être aurait-il été mis sur la voie, et n'aurait-il pas, avec ce texte, inventé un autre tableau qu'il appelle la *Vaissance du Christ,* et dont il annonce la disparition.

Pour nous, il n'y a pas deux tableaux, les deux peintures n'en font qu'une, et nous voici débarrassé de plusieurs erreurs.



LA PETITE MADONE D'ORLÉANS (Collection du duc d'Aumale).

(Dessin de M. F. Gaillard.)

Le professeur Passavant de Francfort, travailleur infatigable, a publié sur Raphaël le meilleur ouvrage qui existe; on y trouve toutefois, nous le répétons, beaucoup de fautes, surtout quand il décrit les œuvres de la jeunesse du peintre.

Du commencement à la fin, il fait et défait les Raphaël sans la moindre crainte, à la manière de ses collègues d'Allemagne, Rumohr, Waagen et autres.

M. Reiset, dans son premier article sur les *Musées de Londres*, s'exprime à ce sujet d'une manière parfaite :

« Je ne me dissimule pas la difficulté que présente l'appréciation d'un tableau, et désire fort ne pas être comparé à ces personnages importants qui, il y a trente ou quarante ans, ont parcouru les galeries de l'Europe, bouleversant en un clin d'œil toutes les attributions anciennes, distribuant le faux et le vrai, le faux plus que le vrai, avec une sérénité incomparable. Les amis des arts, regardaient passer le météore avec admiration ou consternation; ils n'ont repris leurs esprits qu'au bout de quelque temps, en s'apercevant que les oracles ainsi jetés dans la foule n'étaient pour la plupart que de pures illusions contradictoires; ils se sont alors irrévérencieusement permis quelques éclats de rire. »

Outre ses appréciations erronées, Passavant s'occupe aussi, sans une pratique suffisante, de l'état des tableaux, trouve partout des repeints, ne peut pardonner aux Français de s'être donné le plus beau musée du monde, et, au lieu de les louer d'avoir sauvé les chefs-d'œuvre italiens et espagnols, par l'art tout français de la restauration des tableaux, il ne parle jamais de ce service loyalement reconnu par l'Italie et l'Espagne, mais cite sans cesse les traces maladroites de nos réparations; s'il y a une retouche, c'est toujours notre faute, quand il est facile de prouver, par les procès-verbaux de réception des tableaux, qu'avant leur départ ils avaient déjà été remaniés.

Ses recherches dans les bibliothèques, ses laborieux inventaires faits en tous pays sont fort utiles, mais il faut se méfier de son sentiment et de ses admirations; il intéresse par la variété de ses renseignements, et présente en général d'une manière assez exacte l'ordre chronologique et les détails historiques de l'œuvre, mais il pèche sous le rapport de l'élévation des aperçus et de la connaissance des choses de l'Église dont Raphaël, dans ses principales œuvres, est l'expression vivante, et dont Passavant ne peut se pénétrer entièrement, malgré sa passion pour le Sanzio.

A propos de la Perle, nous avons constaté quelques-unes de ses erreurs, il s'est aussi grandement trompé sur une partie de notre *Madone*.

Citons la fin de sa description :

« Le fond, dit-il, représente le mur d'une chambre avec un rideau gris-rouge, à gauche, et un petit escabeau sur lequel sont posés de petits vases. Ces derniers accessoires et le rideau gris-rouge ont été certainement ajoutés plus tard; ils sont peints dans la manière de David Teniers, à ce point que tout porte à croire que celui-ci est réellement l'auteur de ces additions malheureuses. Le coloris du tableau est vif et clair. Sa conservation paraît assez satisfaisante, car c'est seulement sur le bleu du manteau, et sur une des jambes de l'enfant, que le nettoyage se fait un peu trop sentir. »

Et d'abord, si le tableau n'a pas souffert, comme heureusement chacun peut s'en assurer, pourquoi lui aurait-on fait un fond à nouveau? Ce n'est pas admissible. Pourquoi introduire ici David Teniers, et lui supposer l'idée absurde de vouloir effacer une partie d'un tableau de Raphaël, dans le but d'y peindre quelque chose de sa façon. Encore s'il s'agissait d'un changement important, cette excentricité pourrait s'expliquer, mais pour un rideau, une planche et quelques vases, elle ne se comprend pas.

Qui eût permis ce changement? Il eût donc fallu que Teniers possédât le tableau; puis, quelle difficulté dans la transformation complète du fond sur lequel se détache si légèrement la tête de la Vierge!

Nous n'insistons pas sur le mot petit escabeau qui signifie siège de bois, sans bras ni dossier; substituons-lui le mot rayon, ou plutôt tablette.

Notre savant professeur ne trouve pas digne de Raphaël un rideau, avec de petits vases élégants rangés sur une tablette, et il se croit obligé de mettre ces accessoires vulgaires sur le compte d'un Flamand. Il voudrait probablement un portique laissant voir un paysage éclairé par le soleil d'Italie; mais alors il faut abandonner l'idée de la chambre de la sainte Vierge et de l'adorable intimité qu'elle comporte; et puis, nous n'aurions plus ce fond obscur, exécuté, comme nous l'avons dit plus haut, avec l'intention de faire ressortir la lumière mystique qui émane du Christ.

Il pense sans doute que l'invention n'est pas italienne, et c'est là son erreur.

Sans avoir beaucoup cherché, nous avons trouvé à Florence, à l'église d'Ognissanti, une fresque de Ghirlandajo représentant la chambre de travail de saint Jérôme, dans laquelle on aperçoit le rideau, la tablette et les mêmes vases florentins.

A l'église de la Minerve, à Rome, dans la chapelle Caraffa, peinte par Filippino Lippi, on peut voir une Annonciation à laquelle assistent saint Thomas d'Aquin et le cardinal Caraffa le donataire. — Il est donateur du tableau, mais donataire spirituel, par la grâce reçue; c'est pour la même raison que la *Madone* de Foligno s'appelle la *Vierge au donataire*.

L'Annonciation a lieu dans la chambre de la Sainte Vierge agenouillée, et dans cette chambre on trouve également le rideau, la tablette et deux vases.

Sur notre peinture, on aperçoit à gauche un rideau prenant à peu près la moitié du fond, puis le mur sur lequel est fixé, à hauteur de la main, sans soutiens apparents, une planche horizontale qui supporte, allant de gauche à droite, un vase cylindrique de grès gris à filets bleus, une petite bouteille de verre, un vase de grès à filets bleus comme le premier, mais moins large et plus haut, une autre bouteille, un vase de grès gris sans filets, couvert d'un papier ou d'une toile, — c'est sur ce vase qu'est placée une grenade, — puis un *fiasco* entièrement couvert de tresses de jonc avec une petite anse de la substance des tresses; ledit *fiasco* est bouché à la manière florentine, avec quelque chose de blanc, de la filasse probablement.

Le fruit est une grenade fendue dont les ouvertures sont d'un rouge vif.

Tous ces vases sont semblables à ceux de la fresque de Domenico Ghirlandajo.

Ici le comte Malvasia pourrait avec vérité appeler *Boccalajo* (faiseur de bocaux), et Filippino Lippi, et le Ghirlandajo, et Raphaël auquel par envie, dans sa *Felsina Pittrice,* il a donné ce surnom, passionné qu'il était pour les peintres bolonais ses compatriotes. « *Boccalaio Urbinate* », s'écrie-t-il. Épithète bien injuste, puisque les maïoliques ne se fabriquèrent, avec les gravures de Marc-Antoine et les dessins de Raphaël habilement copiés, que longtemps après la mort du Sanzio.

Par les photographies d'après les originaux, on peut se rendre compte de l'analogie des trois fonds de chambres, et conclure que c'est une disposition italienne et surtout florentine, à laquelle naturellement participait le peintre d'Urbin, quand il peignait notre *Madone* à Florence.

Une autre preuve que ces détails sont de sa main, c'est la grenade; jamais Teniers n'aurait pensé à ce symbole aimé de Raphaël. Avant l'exécution de notre tableau, le Sanzio l'a introduit dans les dessins appartenant à M. Madrazo et à l'archiduc Charles,

dessins qui précèdent tous deux la peinture analogue de la *Madone Conestabile* où la grenade est remplacée par un livre.

Cette toute petite Vierge avec l'Enfant, dite en Italie la *Madonnina del libro*, est ce qu'il a fait de mieux dans sa manière ombrienne ; il l'a peinte sur un rond inscrit dans un carré de 17 centimètres de côté, couvrant lui-même d'arabesques rouges les segments à fond noir, suivant la mode du temps.

Pérouse, qui avait vu peindre ce chef-d'œuvre, a eu le regret de le perdre en 1871 ; l'empereur de Russie en a fait l'acquisition à cette époque.

Au Louvre, nous avons de cette peinture une copie médiocre par Sassoferrato.

A la fin de son séjour à Florence, peu de temps avant de partir pour Rome, Raphaël eut encore l'idée de la grenade; il envoya à Domenico Alfani, son condisciple et ami, qui était resté à Pérouse, sa ville natale, un magnifique dessin à la plume, que M. Louis Gonse considère comme le plus précieux du musée Wicar; il représente une *Sainte Famille* où paraît saint Joachim offrant ce fruit à l'Enfant Jésus.

Domenico Alfani, avec l'aide d'Anselmo di Giovanni, a fait avec ce dessin un tableau important qu'on voit à la pinacothèque Vannucci à Pérouse; il y est connu sous le nom de la *Sainte Famille à la grenade.*

Au Vatican, pour la figure allégorique de la *Théologie* placée au-dessus de la *Dispute du Saint Sacrement*, le Sanzio a emprunté à Dante le vêtement de Béatrice, changeant la couronne d'olivier en une couronne composée de feuilles et de fleurs de grenadier dont le fruit aux grains sans nombre exprime l'unité de l'Église, image employée récemment encore dans les fresques de la Torre Borgia exécutées sous Pie IX ; une grenade fermée est aux pieds d'une femme assise qui représente la Religion.

Ne quittons pas les erreurs de Passavant, sans rappeler que dans la description de cette figure de la *Théologie* (1er vol., page 114), il se trompe deux fois ; il écrit, en effet, qu'elle est couronnée de laurier, comme Béatrice, quand l'Alighieri dit formellement *cinta d'oliva;* de plus, ce n'est pas l'olivier, mais le grenadier que Raphaël a choisi.

Avec les preuves solides que nous venons d'établir successivement, on peut conclure, malgré l'assertion de Passavant, que la petite *Madone d'Orléans* est entièrement de la main du maître. Suivant lui, les figures n'ont pas été retouchées; nous venons de démontrer qu'il en est de même du fond, et toute la peinture intacte a l'avantage d'être restée sur bois.

PALIARD.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1167].

EXPOSITION UNIVERSELLE

LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

I.

ORFÈVRERIE ET BIJOUTERIE.

Depuis quelque vingt-cinq ans qu'à la suite de l'Angleterre et à l'envi de la France, les nations subissant une aspiration vers le beau, sont mises en marche vers la terre promise où fleurit l'art, il en est qui s'en sont assez approchées pour mettre en péril le prestige de notre goût. C'est une partie engagée entre l'Europe et nous, et les expositions y sont des temps d'arrêt où les joueurs s'assemblent pour compter les points. Jusqu'ici nous avons gardé

l'avance, mais quand nous mesurons les progrès de nos concurrents, nos succès nous donnent à penser.

Si dans quelques spécialités d'art et d'industrie la lutte devient sérieuse et passionnée, il en est d'autres où nous ne sommes pas menacés encore, et, parmi celles-là, l'industrie des métaux précieux et des bronzes est peut-être celle où la France garde une supériorité mieux marquée.

Ce n'est pas à dire que tout y soit bien, et je me hâte de modifier ce que pourrait avoir d'excessif et de dangereux un trop réel contentement de nous-mêmes; nous sommes les premiers, oui, mais parce que, à quelques exceptions près, la production étrangère est médiocre. Si les Anglais faisaient dans cet art les efforts qui ont été constatés dans la fabrication de leurs meubles, si l'Américain Tiffany poussait plus loin ses progrès, si l'Italie avait beaucoup de Castellani, notre supériorité serait en danger.

Orfèvres ou bronziers, nous allons à l'aventure, suivant notre fantaisie, personnelle, manquant d'école, n'ayant ni conseils ni direction supérieure. Nous n'avons pour nous soutenir que le goût du luxe chez le client, que la passion du gain chez le producteur; aucun artiste ne s'est encore pris d'amour pour cet art du métal qui garde, à qui le saura comprendre, des jouissances égales à celles que donnent au sculpteur la molle complaisance de la glaise et l'âpre résistance de la pierre, au peintre la magie de sa palette.

Si d'un bloc de marbre on peut tirer le dieu, la table ou la cuvette, l'or, l'argent et le bronze sont bien d'autres Protées, dont les transformations atteignent à l'infini; ces métaux appartiennent au peintre par l'émail par les patines variées de leurs alliages et par le mariage des pierres; ils tentent l'architecte par la netteté de leurs arêtes, l'éclat et la fermeté de leurs détails; ils conservent d'une façon ineffaçable le dessin du graveur, et, pour le sculpteur, ils sont la plus impérissable matière où la pensée puisse épouser la forme.

Il faut que nos artistes d'aujourd'hui ignorent absolument ces vertus si diverses, qu'ils n'aient jamais étudié les ressources de la fonte, de la ciselure, de la gravure et de l'émail, pour qu'à l'exemple des grands maîtres de l'art ancien, ils ne soient pas venus d'eux-mêmes à l'orfèvrerie, non plus en manœuvres de rencontre qui cèdent à contre-cœur, mais en maîtres véritables, qui rendraient à cet art un rang digne de lui et à eux-mêmes une gloire nouvelle.

Ils ont été sollicités pourtant; après qu'Auguste, Thomire, Odiot père et Biennais eurent avec les grands jours de l'empire ressuscité l'or-



BELLÉROPHON COMBATTANT LA CHIMÈRE.

(Groupe en argent composé et exécuté par MM. Fannière frères.)

fèvrerie, on vit les Cahier, les Fauconnier, les Wagner recourir à nos architectes et à nos sculpteurs. C'est sur l'avis de Chenavard que Fauconnier tenta les premiers essais de style Renaissance, et ce fut pour lui que Barye composa ses premières maquettes, les fondit et les cisela[1]. Liénard, Ganneron, Plantard et Geoffroy de Chaumes travaillaient pour Wagner; Vechte fut alors un des maîtres de la ciselure, le Musée du Luxembourg a deux de ses vases, mais ses plus belles œuvres sont en Angleterre ; Justin et Nevilé dessinaient pour Duponchel ; Rude et Simart modelaient pour le duc de Luynes le Louis XIII d'argent et la Minerve d'ivoire, d'or et d'argent, imitée de Phidias, mais bornaient à ces deux essais leur concours ; Morel employait Klagmann et, comme le dit Th. Gautier en ses notices, « Pradier, David, Feuchères, Cavelier, Préault, Schœnwerk, Pascal, Rouillaud, ont été traduits en or, en argent et en fer oxydé par Froment-Meurice. »

Mais tous ces artistes comprenaient mal l'orfèvrerie, ce n'était pour eux qu'un gagne-pain, un moyen de payer le marbre ou la toile, et, la maquette achevée, ils retournaient rêveurs à un art qu'ils jugeaient et plus digne et plus grand. Ceux-là mêmes qui étaient nés en quelque sorte dans l'atelier du ciseleur, Carrier-Belleuse et Gilbert, croyaient se sentir palpiter des ailes; ils ont jeté la lime et le marteau, mais ils reviennent parfois encore au métier de leurs premiers jours. De tous ces enfants de l'orfèvrerie, il n'en est que deux qui lui soient restés fidèles, qui l'aient aimée de passion, qui lui aient consacré leur vie, les deux frères, les Fannière, et c'est par eux que nous commençons cette rapide revue : cet honneur leur est dû.

Travailleurs modestes et acharnés, aimés de qui les connaît, respectés de tous, ils vivent retirés dans leur quartier tranquille, loin des concurrences tapageuses, rêvant et créant, faisant tout par eux-mêmes. Leur œuvre déjà considérable reflète bien leurs natures, natures un peu grises et sérieuses, sans grand élan, mais sans faiblesses. Tout ce qui vient d'eux est marqué au coin de l'honnêteté, de la bonne foi; leurs œuvres sont pures comme le métal qu'ils emploient. Peut-être ont-ils gardé de leur jeunesse cette façon indéfinissable qui paraît vieillotte aux jeunes d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans charmes; ils ont dans leurs compositions un ressouvenir des maîtres que j'ai nommés : Feuchères et Lié-

1. Qu'est devenu le surtout de table commandé par le duc d'Orléans sur les dessins de Chenavard et dont Barye avait exécuté les maquettes, en neuf groupes de chasse où, dans un pêle-mêle pittoresque, se mêlaient les hommes, les lions, les tigres, les chevaux, les éléphants et les chiens ?



LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE, PIÈCE DE MILIEU DU SURTOUT DE TABLE EN ARGENT EXÉCUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE POUR LE DUC DE SANTONIA.

(Composition de M. Reiber ; sculptures de MM. Mercié et Mathurin Moreau.)

nard, Pradier, Klagmann et Névilé, mais cela vaut mieux que d'avoir de certains les faciles élégances, les mièvreries néo-grecques et les coquetteries toutes de chic, dont la mode elle-même commence à se lasser.

Ils achèvent actuellement un bouclier, commencé depuis vingt ans (c'est dire leur persévérance), où sont repoussés, sur tôle d'acier, les personnages héroïques de l' « Orlando furioso »; ces figures équestres, détachées en relief sur un fond doux et orné, ont des vigueurs à la Vechte; — une délicieuse coupe, toute moelleuse de toucher, raconte les amours et la mort d'Adonis; la belle pendule, qui appartient à Mme Blanc, est faite de lapis et d'argent, elle occupe dans la vitrine des Fannière la place d'honneur; les grandes figures assises aux deux côtés sont belles, largement modelées et caressées d'un ciselet aimable et spirituel. J'aime cette épée, en forme de claymore, offerte au général Charette, et qui, de la pointe au pommeau, est faite d'un acier pur et fidèle, comme le héros de Patay; la poignée en est ingénieusement composée avec les attributs et la légende de la vieille Bretagne; enfin, si entre maintes pièces d'art et quantité de bijoux, nous choisissons pour le donner ici le dessin du prix de course offert en 1875 au comte de Lagrange, c'est que cette ingénieuse composition de « Bellérophon combattant la Chimère » nous paraît un exemple de grâce noble, et que l'exécution, bien que souple et minutieuse, n'enlève rien à la sculpture de son accent et de sa verve.

Mais les Fannière échappent à la définition étroite qu'on donne de l'orfèvre; artistes industriels, mais poètes de la forme, ils restent indépendants et pratiquent peu le métier par ses côtés commerciaux, ils trafiquent rarement de cette vaisselle d'argent qui convient à nos usages domestiques, tandis que c'est par ces articles d'utilité que les Christofle s'imposent tout d'abord.

Ils ont débuté en introduisant en France les procédés de galvanoplastie, de dorure et d'argenture électro-chimiques. Il semblait que ces moyens artificiels de production allaient amener la ruine de l'industrie rivale, en rendant la concurrence impossible.

Une importante usine est créée, elle va se développant rapidement. M. Christofle père vulgarise l'usage des pièces d'argenterie courante, mais peu à peu il relève aussi le goût de sa fabrication. Ce sont d'abord des surtouts de table comme ceux que présentent encore aujourd'hui les maisons Caylar-Bayar et Boulanger, surtouts étincelants, dont la voyante ornementation et la riche structure conviennent aux tables des hôtels et aux dîners d'apparat de quelques parvenus. Puis, la vie de chaque jour étant assurée, la prospérité de la maison garantie par la production

mécanique des couverts argentés et de grosserie courante, M. Christofle tente un premier essai d'orfèvrerie d'art : — c'est, en 1855, le service



NÉRÉIDE, BOUT DE TABLE DU SURTOUT EXÉCUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE POUR LE DUC DE SANTONIA.

(Composition de M. Reiber; sculpture de M. Hiolle.)

de table de l'empereur. Tous les sculpteurs d'aujourd'hui se souviennent d'avoir travaillé avec une fiévreuse ardeur à cet important ouvrage, sous la direction de Gilbert; mais rien n'est resté de cette œuvre de leur

jeunesse, non plus que du surtout de la Ville de Paris qu'exposaient en 1867 M. Christofle fils et M. Bouilhet. L'un a disparu dans les ruines des Tuileries, l'autre dans l'incendie de l'Hôtel de Ville; les orfèvreries et les bijoux ont de funestes destinées, quand un Louis XIV ne les envoie pas à la Monnaie pour racheter la victoire, c'est quelque imbécile révolté qui les détruit avec elle sur son bûcher d'ignominie.

Au contraire de ces deux beaux ouvrages, qui étaient de bronze argenté, le grand service qu'exposent cette année MM. Christofle et Bouilhet est bien réellement d'argent, il est destiné à ce duc de Santonia, dont le faste s'étalait aux noces du roi Alphonse et de la pauvre reine Mercédès.

Ici du moins nos artistes ont puissamment contribué à l'invention des modèles; pas de banalités. Reiber a été l'architecte de l'ensemble, et c'est à des sculpteurs tels que Mercié, Mathurin-Moreau, Hiolle, Lafrance et Gautherin qu'a été confiée l'exécution des figures.

L'idée générale en est simple : au centre le triomphe d'Amphitrite, — l'élégante silhouette de la fille de Nereus, se découpe svelte et fière, la ligne en est heureuse, et toute mignonne qu'elle est, cette jolie figurine de Mercié est noble et ne perdrait pas à être agrandie à des proportions naturelles. Au-dessous d'elle sont assises en de belles attitudes la Pêche fluviale et la Pêche maritime; des tritons et des néréides occupent les bouts de table, les saisons, modelées par Gautherin, prêtent aux flambeaux de gracieux motifs et les deux jardinières servent d'appui aux figures couchées de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique. — Lafrance, dans ces quatre sujets, a eu l'inspiration la plus aimable, il a rajeuni le thème classique en prêtant aux figures une grâce plus lascive; les quatre contrées sont ce qu'elles doivent être dans un festin, engageantes, prises de cette ivresse des sens qui vient de leur climat, de leurs fruits, de leurs vins, de leur soleil; elles semblent offrir au convive tout ce que les richesses du sol et les beautés de la nature peuvent accorder à l'homme le plus gourmet et le plus sensuel. C'est un délicieux poëme de la table que concevront et goûteront les gens doués de quelque entendement.

En dépit de ces figures charmantes et des délicates colorations de l'argent, dont l'éclat blanc est adouci par des frottis d'or aux douceurs estompées, l'aspect du surtout est solennel. Un autre plus modeste en ses visées est dû à la verve facile de Carrier-Belleuse, des groupes de bacchantes, d'enfants et de silènes, lui prêtent leur vivante animation, les sujets en sont aimables, les cristaux font avec l'ornementation Louis XVI un contraste étincelant, ce petit monde vit, il est d'une amu-



PIÈCES D'UN SERVICE A CAFÉ EN ARGENT, EXECUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE.

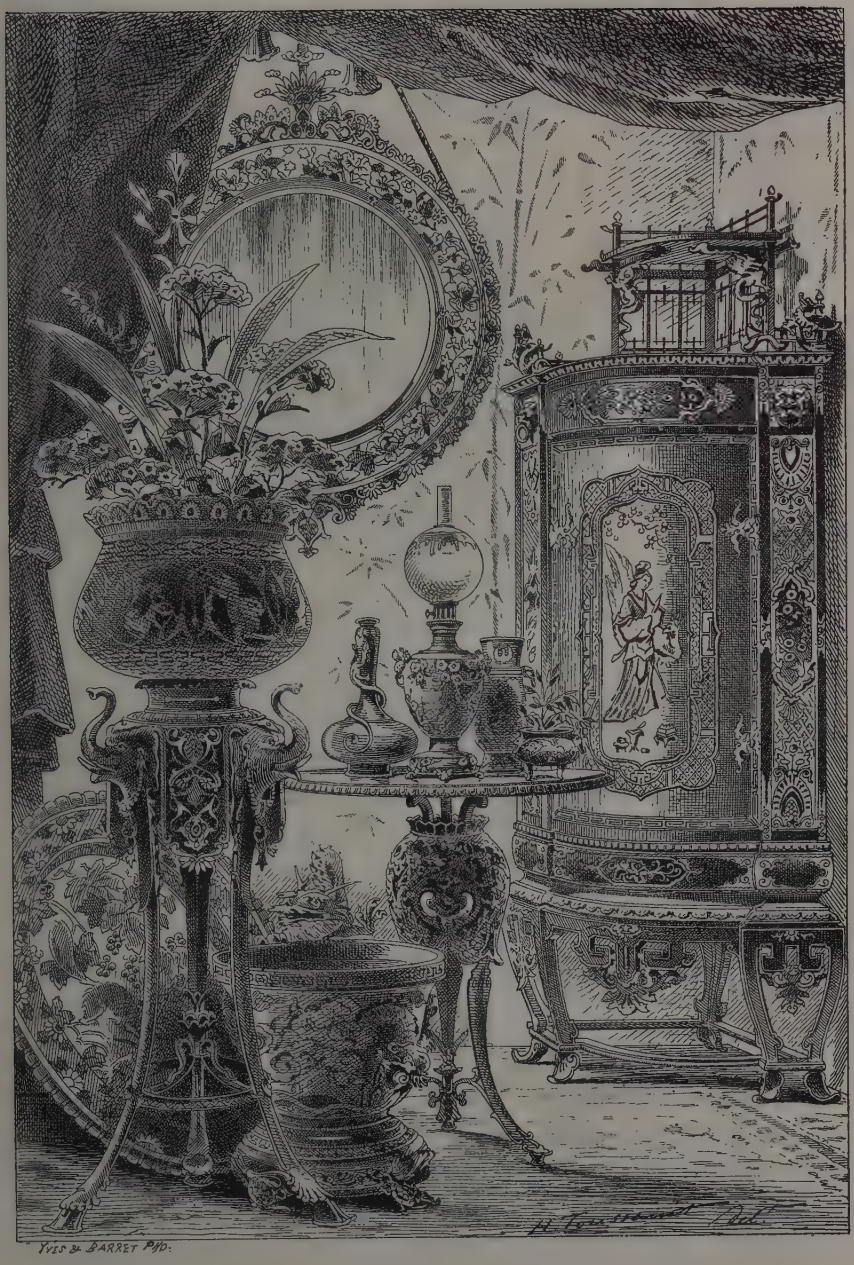
(D'après des modèles de M. Carrier-Belleuse.)

sante compagnie à table. Du même style et du même sculpteur sont les trois jolies pièces d'un service à café que voici représentées; mais si le dessin en dit la forme élégante, il ne peut raconter les scènes amusantes qui se déroulent en bas-relief tout autour des vases : c'est une cohue de bambins, jolis comme les amours du dernier siècle, remuant, grouillant, agissant, vivant de la vie des arts, les uns chantent, les autres déclament, il y a des guerriers, des peintres, des mimes, c'est tout un petit poëme plein d'esprit enlevé à la pointe de l'ébauchoir dans la cire dure et qui m'a ravi d'aise quand l'artiste m'a montré son esquisse. Voilà bien le Carrier qu'on aime, le sculpteur très français, le petit neveu de Germain Pilon, de Coustou et de Clodion surtout; s'il s'était souvenu de ses commencements, s'il avait repris le ciselet pour modeler lui-même l'argent, comme il avait modelé la cire, ces trois bijoux charmants vaudraient plus que leur pesant d'or.



TORCHÈRE MODELÉE PAR GUILLEMIN.

Il faudrait dans cet ordre d'idées citer deux surtouts du même fécond artiste, un de Mathurin-Moreau, les faunes de Piat et certain déjeuner, dessiné par M. Rossigneux, où la peau du lion de Néméo joue un rôle unique et pourtant point monotone.



VASES ET MEUBLES EN ÉMAUX CLOISONNÉS ET EN BRONZES PATINÉS ET NIELLÉS DE STYLE JAPONAIS.

(Maison Christofle et Cie.)

C'est à Ch. Rossigneux encore qu'est due la composition du meuble à bijoux qui fit sensation à l'exposition de Vienne. Dans ce meuble, ainsi que dans la Bibliothèque du Vatican, où commence et où finit le rôle de l'orfèvre? — l'architecte en est l'inventeur et le maitre, mais s'il consent à construire moins en bois qu'en métal ces deux importants spécimens d'un art tout moderne, c'est donc qu'avec les bronzes et l'argent, les pierres et l'émail, on peut doter le mobilier civil d'une richesse nouvelle et donner à l'orfèvrerie un rôle plus intéressant que celui d'orner les tables et les dressoirs.

La Bibliothèque du Vatican est destinée à contenir toutes les curieuses traductions de la *Bulle ineffabilis;* l'abbé Sire, du diocèse de Paris, avait entrepris, il y a dix-huit ans, cette tâche gigantesque. Sous son action constante, le dogme de l'Immaculée Conception a été transcrit dans toutes les langues du monde, et, du fond de l'Asie, des îles océaniennes, dans les idiomes les plus ignorés des peuplades lointaines, comme dans les langues d'Europe et les patois de nos provinces, cette proclamation du pape Pie IX, répétée avec empressement, avait été naïvement ou artistement calligraphiée et enrichie de précieuses miniatures. A ces manuscrits il fallait de dignes reliures, elles furent faites et plusieurs sont très remarquables; à ces livres il fallait un meuble, l'amour des fidèles en couvrit les frais et l'humble prêtre de Saint-Sulpice fit un double miracle: à l'inverse de ce qui se passait dans l'antique Babel, il accorda les langues les plus diverses en un même cantique d'amour, et lui, pauvre, ignoré, timide, il parvint à créer le meuble le plus somptueux qui soit en ce concours des arts et de l'industrie.

C'est un immense cabinet long de six mètres et que soutiennent trente-six pieds, aux chapiteaux de bronze ciselé, que relient entre eux des entretoises du même métal, et que surmonte une statue d'ivoire et d'argent de la Vierge de Lourdes.

Des vitrines en glace, inclinées en manière de pupitres, protégent les manuscrits; une longue ceinture d'émail cloisonné, aux guirlandes d'églantines, enserre la table, tandis que la frise supérieure porte une magnifique composition, dessinée et peinte sur cuivre par Ch. Lameire, et représentant les Nations du monde apportant, en une marche triomphale, au chef de l'Église, les titres écrits de la gloire de Marie.

Dire ici la profusion des ciselures, les détails de fine sculpture, la douceur et le charme des émaux de Fr. de Courcy, serait empiéter sur la place qui m'est accordée; cependant, tout en rendant hommage à M. Reiber, l'architecte qui dessina le meuble, je risquerai quelques critiques. — J'en trouve le profil anguleux et la forme massive, en raison des

supports; certains détails sont délicieux, et certains autres, comme les médaillons votifs de la frise inférieure, sont d'une facture trop précieuse



VASE DE STYLE JAPONAIS EN BRONZE INCRUSTÉ AVEC ORNEMENTS EN RELIEF.

(Maison Christofle et Cie.)

et trop sèche. Mais il est difficile de juger d'un tel ensemble autre part que dans son milieu et c'est au Vatican seulement, dans la salle qui lui est réservée, que le meuble pourra être justement apprécié ou critiqué.

Ici, pour continuer à parler de la maison Christofle, il conviendrait d'ouvrir une longue parenthèse et de remonter jusqu'à l'introduction dans nos mœurs de ce goût japonais, qui, depuis quelque dix ans, a si profondément modifié nos idées décoratives. — C'est une étude qui vaut qu'on s'y arrête et que j'entends faire autre part; mais encore que cette influence soit bonne ou mauvaise, profitable ou dangereuse, il faut dire que MM. Christofle et Bouilhet s'y sont livrés des premiers, et que c'est chez eux qu'il faut aller chercher le grand prêtre du japonisme, en la personne de Reiber, que nous avons déjà nommé.



VASE DE STYLE JAPONAIS.

Bien d'autres artistes se sont convertis à sa doctrine, cette mode a envahi la céramique, les cristaux, les meubles, les étoffes, les papiers peints; elle a même, chose surprenante, atteint des sculpteurs, témoin les deux gracieuses torchères en bronze patiné, modelées par Guillemin, mais il faut toujours en revenir à Reiber pour trouver la note juste, il garde le milieu entre cet art encore mystérieux, dont il faut user avec réserve, et cette traduction courante qui est bien nôtre, comme étaient, au goût français du dernier siècle, les chinoiseries de Boucher.

C'est Reiber qui, chez Deck, a donné le diapason à la céramique japonaise, c'est lui qui, chez Christofle, a prêté à l'émail et aux métaux les tons justes pour s'accorder. — Décrirons-nous les vases émaillés par Tard d'après ses dessins? Expliquerons-nous le travail du cloisonné dont la curieuse et patiente réussite égale à présent les plus beaux ouvrages de la Chine? Parlerons-nous des coupes, des lampes, des coffrets, des jardinières, des pendules, qui, soit par les couleurs de l'émail, soit par les patines variées des bronzes incrustés d'or et d'argent acquièrent une décoration si intense et si variée? — C'est là le propre de cet art nouveau qui nous vient de l'extrême Orient, et, puisque nous avons nommé Tard l'émailleur, il nous faut citer parmi les plus précieux collaborateurs de Christofle, Guignard, l'auteur de ces patines métalliques, dont les deux meubles d'encoignures sont, comme dessin et comme exécution, les deux plus merveilleux exemples que nous connaissions. Nous signalons encore le grand vase de Chéret, dédié aux

arts décoratifs et qui, par son importance et les tonalités du métal, rappelle le beau vase d'Anacréon, publié en 1874 par la *Gazette*; mais si, dans cet article, nous donnions à la maison Christofle une part proportionnée à celle qu'elle tient dans la classe 24, la part des autres en serait singulièrement amoindrie.

Pourtant il convient de rendre aux chefs de cette importante usine une éloge bien dû; plus que d'autres ils répondent à ce désir que



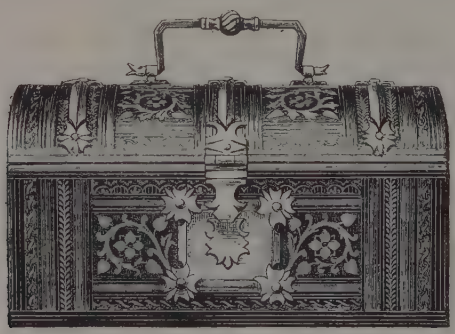
PLATEAU DE CUIVRE A INCRUSTATIONS GALVANOPLASTIQUES.

(Maison Christofle et Cie.)

nous manifestions en commençant : ils appellent l'artiste, l'aident, lui apprennent à aimer l'art du métal, font avec lui des échanges d'idée, et artistes eux-mêmes, ils contribuent à cette conversion des maîtres et du public, non-seulement par leurs travaux, mais encore par le concours qu'ils donnent aux sociétés d'art et d'industrie.

Un autre orfèvre bien et justement remarqué, c'est M. Tiffany, de New-York. Lui aussi prend au Japon son inspiration, mais il avait profité déjà des essais tentés par Christofle. Ayant eu la bonne fortune d'étudier

à Philadelphie, deux ans avant nous, les procédés des Japonais, comme il nous est donné de le faire aujourd'hui dans leur intéressante exposition, il a mis à profit cette avance. Il délaisse l'émail, il ne s'applique pas à copier les fines et capricieuses ciselures de Kanasawa et de Takaota ; ce qu'il emprunte au Japon, c'est son décor le plus franc : des plantes aux larges feuilles, des oiseaux, des poissons; ce qu'il a surtout pénétré, c'est le secret de ses alliages. Il a merveilleusement bien imité le *mokoumé*, ou mélange de lames d'or, d'argent, de cuivre pur ou allié, brasées, repliées, forgées et laminées ensemble de façon à imiter, comme l'exprime le mot indigène, les veines du bois ; le *chakoudo*[1], alliage de bronze et d'or aux reflets sombres ; — le *sibouïti*, autre alliage aux



COFFRET EN BRONZE PATINÉ INCRUSTÉ D'OR ET D'ARGENT.

(Maison Christofle et Cie.)

tons gris. Le nielle des Russes et les dépôts incrustés de cuivre fin complètent, avec l'or et l'argent, cette nouvelle palette de l'orfèvre, et c'est avec cette palette que l'Américain, dédaignant les réactifs chimiques, parvient à des effets variés, dont la solidité de tons ne redoute pas l'usure. C'est là un progrès, mais ce n'est pas le seul.

Tiffany s'est appliqué à répandre ces décors sur les formes les plus pratiques, les plus logiques, les plus simples : il a revêtu d'un martelage doux et régulier la surface de l'argent, feignant, par un ingénieux artifice, d'avoir obtenu les rondeurs, non plus avec le tour, mais avec le marteau à rétreindre. L'effet en est harmonieux à l'œil, l'argent n'a plus cet aspect sec et froid, dont le brunissage augmentait encore la fade apparence; on ne craint plus de poser les doigts sur des surfaces polies,

1. Nous suivons ici les indications données par le catalogue officiel japonais.

elles ont les fines craquelures de la peau, les nervures de la feuille, les mailles et le tissu de certains fruits, et de suite les gens de goût se sont pris à aimer cette charmante nouveauté, qui n'est qu'un renouveau des procédés primitifs.

Tiffany nous étonne encore par l'habileté de ses ciselures. Certain service à thé de forme indienne, tout couvert de fleurs repoussées sur argent, est un pur chef-d'œuvre et son grand vase dédié à Bryant, le poète journaliste, a de sérieux mérites; les pièces du surtout, aux figures de Sioux et de Delawares, se peuvent comparer à celles qu'a jadis modelées, pour le comte Kouchelеff, Émile Carlier, et dont Caylar-Bayar expose une reproduction satisfaisante, inférieure cependant en ciselure aux pièces américaines. — Enfin, rien n'est plus parfait que la gravure des couverts de table présentés par la maison de New-York; je recommande en première ligne le service oriental et le service si varié, si fin, où sont représentés tous les dieux de l'Olympe; je doute que nous ayions en France un graveur capable de faire des matrices aussi parfaites, depuis qu'Heller est passé aux États-Unis.



OSTENSOIR DU SACRÉ-CŒUR.
(Exposé par M. Poussielgue-Rusand.)

Je ne m'arrête pas longtemps à la maison Elkington, bien qu'elle ait en Angleterre une importance comparable à celle de la maison Christofle en France. Ses émaux cloisonnés ne sont qu'une répétition timide des émaux de celle-ci, et, malgré de sérieuses qualités, ses ouvrages ont le grave défaut de n'avoir pas un caractère qui leur soit propre. Puisque c'est seulement par ses côtés artistiques que l'orfèvrerie trouve entrée dans ce recueil, nous ne voyons à signaler chez Elkington que les beaux travaux de Morel-Ladeuil, un artiste français, qui dirige avec M. Willms, un autre Français, les

fabriques de Londres et de Birmingham. Ce sont des noms conns des amateurs, et déjà en 1876 nous avions admiré au Salon le beau vase de l'Hélicon. J'aime moins le nouveau bouclier dont le sujet est emprunté au poème mystique de Bunyan, *The Pilgrim's progress* et qui est une pâle copie de l'autre bouclier, *Le Paradis perdu*, qu'avait composé Morel Ladeuil et que possède le Musée de Kensington.

M. Poussielgue-Rusand et M. Armand-Calliat représentent presque à

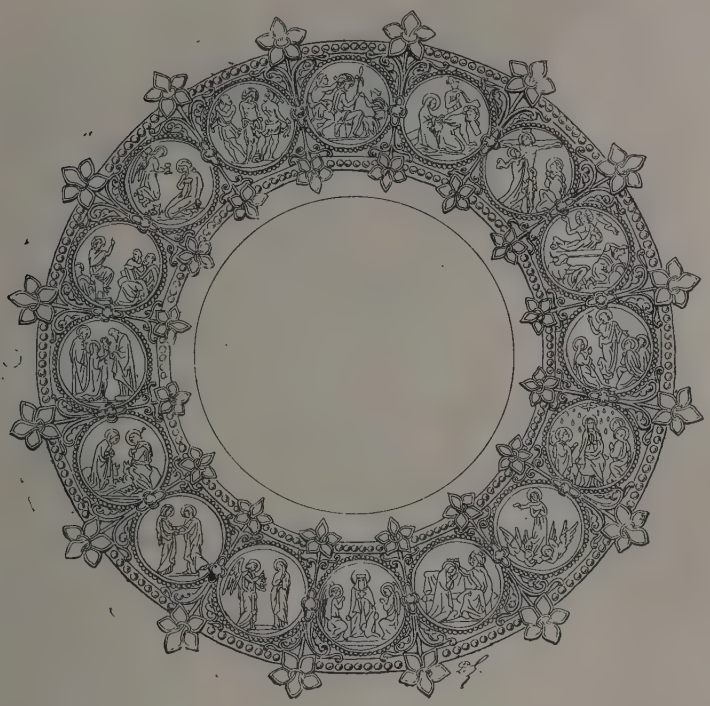


CHASSE DANS LE STYLE DU XIVe SIÈCLE.

(Exposée par M. Poussielgue-Rusand.)

eux seuls l'orfèvrerie d'église, mais ce sont deux tempéraments opposés. Le premier traite en bronzier son travail, le second le soigne en bijoutier amoureux du détail, l'un cherche l'effet, l'autre le joli, en sorte qu'entre ces deux hommes également habiles, les préférences se partagent. — L'orfèvre de Paris convient aux architectes, ils lui confient volontiers l'exécution des grandes ornementations de bronze doré, dont les lignes doivent s'inscrire dans les cadres de pierre des églises, des ornements d'autel, des croix, des lampes suspendues, des châsses et des tabernacles, dont la mignonne architecture n'exclut pas une facture large

et ferme. Il construit en bronze ou en argent, comme on construit en pierre, et ses orfèvreries n'ont besoin pour retrouver leur charme sévère que d'être corrigées par le temps, — témoin cette châsse du XIVe siècle dont nous donnons la copie et qui est imitée de celle que conserve le Musée de Cluny; son éclat trop neuf offense les yeux, nous ne sommes pas



ROSACE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ DE L'OSTENSOIR DE N.-D. DE LOURDES.

(Exposé par M. Armand-Calliat.)

accoutumés à cette gamme éclatante d'ors et d'émaux ; s'imagine-t-on l'une des merveilles d'orfèvrerie religieuse de la collection Bazilewski rémaillée et redorée à neuf, cela serait du plus déplorable effet?... Les meilleurs morceaux de M. Poussielgue-Rusand gagneraient à vieillir d'un siècle ou deux.

Parmi les pièces à noter, citons en première ligne l'autel en bronze doré, exécuté pour la cathédrale d'Auch, dans le style du XVe siècle, et dont les frises et les clochetons, déjà si légers, prendront en place, lorsque

la dorure en sera ternie, de tout autres délicatesses. L'autel de la Vierge pour l'église d'Yvetot, conçu et dessiné, dans le style Louis XII, par M. Roguet et modelé par Chedeville, est exécuté en bronze et en marbre; l'ordonnance m'en plaît moins, la répétition des motifs donne à cet édifice une monotonie fâcheuse, et je blâme surtout l'éclat cru des ors et du marbre blanc [1]. — Parmi les petits objets, il faut mentionner un ostensoir Renaissance, dessiné par M. Corroyer et dont les justes proportions conviennent à l'usage : ce n'est plus une masse pesante que porte avec angoisse l'officiant, la bénédiction sera donnée sans effort, et l'élégante proportion de l'objet ajoute encore à sa légèreté. Enfin j'insiste sur le fini de trois pièces d'autel : le calice, le ciboire et les burettes d'un précieux travail d'émail cloisonné, le premier essai, je crois, de restitution de ces émaux à l'orfèvrerie d'église; ceci vaut d'être encouragé, car la mauvaise économie du clergé oblige d'ordinaire à remplacer ce travail par des défoncés à l'eau-forte; l'effet en est, en ce cas, moins heureux et la solidité moins grande.



CROSSE
cardinal Pitra.

Sans nous arrêter aux crosses, aux chapelles, aux châsses, aux statuettes, qui, remplissent les vitrines de Poussielgue-Rusand, et suffiraient à constituer le trésor de deux ou trois évêchés, disons qu'il convient d'associer le nom de cet orfèvre à ceux de nos grands architectes religieux, car il est leur coopérateur dans le mobilier de toutes nos églises de France.

M. Armand-Calliat, au contraire, se résume en lui-même; deux aides lui suffisent : M. P. Bossan, l'architecte, et M. Dufraine, le statuaire; à eux trois, ils produisent une fabrication précieuse et nouvelle, dont la caractéristique s'écarte des vieilles formes traditionnelles.

1. L'ostensoir que nous reproduisons n'est pas celui de M. Corroyer, dont il est question plus loin, mais un autre de plus grande dimension, dont la composition est due à M. Bossan, architecte lyonnais.

Si l'orfèvrerie de Poussielgue est décorative, celle d'Armand-Calliat est attachante : la première meuble l'église, et, dans de vastes nefs, elle garde toute sa valeur aux yeux des fidèles éloignés de l'autel ; — l'autre s'accommode des petites chapelles, des oratoires, des vitrines de la sacristie : il lui faut les écrins de velours de l'évêque ; c'est une bijouterie précieuse aux délicates ciselures, aux filigranes ténus, aux émaux fins. Il y a dans la première un parfum de l'église gallicane, un reflet de nos vieilles et inébranlables croyances, elle tient à nos édifices romans et gothiques ; la seconde est d'un piétisme plus raffiné, d'une foi plus moderne, d'une religiosité plus mondaine et plus féminine. Ce n'est plus l'orfèvrerie des grandes cathédrales de Paris, d'Amiens ou de



COFFRET EN CRISTAL, AVEC ORNEMENTS D'ÉMAIL TRANSLUCIDE.

(Exposé par M. E. Froment-Meurice.)

Reims, c'est l'ornement des chapelles de Lourdes et de la Salette, c'est la religion à la mode ; et ce n'est pas une critique que j'en veux faire : j'admire ces formes châtiées, ces délicatesses d'outil, c'est un travail amoureusement achevé et qui fait à son auteur le plus grand honneur. L'ostensoir de Notre-Dame de Lourdes est une pure merveille, et je regrette que nous n'ayons pu en donner ici le dessin ; — la seule faute que j'y ai trouvée gît dans l'emploi des fonds d'émail bleu, qui s'inscrivent entre les ailes des anges et font au nimbe de l'hostie un effet dur de faïence peinte. Le socle, le nœud composé de l'image de la Vierge, les rayons, sont d'une composition compliquée, dont la description exigerait plusieurs pages, car c'est tout un poëme religieux et mystique.

Nous ne donnons que deux copies des œuvres de M. Armand-Calliat, celle d'une rosace en émail champlevé de l'ostensoir de Notre-Dame de

Lourdes et celle de la crosse de S. Ém. le cardinal Pitra ; là encore le dessin est tout plein de détails : outre les armes, les attributs, les emblèmes et les ornements, il y a trois sujets, trois légendes religieuses : saint Pierre dans sa prison, — saint Benoît se précipitant sur un buisson d'épines, — et saint Jean-Baptiste pressant entre ses bras l'Agneau sans tache.

Entre les richesses que contient l'exposition d'orfèvrerie lyonnaise, signalons le calice de Mgr de Fréjus, le reliquaire de la sainte Épine et le reliquaire du Saint-Mors de Carpentras ; mais il convient de donner une mention toute spéciale au magnifique retable du maître-autel de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse. M. Jarrin a fait de l'ensemble de l'édicule une savante et remarquable description ; mais ce qu'il faut surtout louer, c'est la composition des deux bas-reliefs par Dufraine, dont les figures sont d'un sentiment exquis, — une Nativité et une Piété, — adorablement modelées et ciselées, et se détachant en bronze doré sur le marbre, dont la blancheur crue est tempérée par des rinceaux émaillés et incrustés à fleur des surfaces. L'effet en est joli, plein d'harmonie, et cette polychromie, douce et discrète, prête à l'ensemble un charme infini.

Pour revenir des ornements religieux à l'orfèvrerie civile, je n'ai pas de transition meilleure que de parler d'abord de M. Froment-Meurice. Outre une jolie statuette de la Vierge, dont les chairs sculptées sur calcédoine rose, c'est-à-dire en matière transparente, ont le défaut de manquer de solidité à l'œil, par leur contraste avec les vêtements d'argent émaillé, nous trouvons un remarquable ostensoir dessiné par Cameré. Cette pièce offerte à l'église Notre-Dame du Sacré-Cœur d'Issoudun, par la comtesse de Bardi, est entièrement revêtue d'émaux champlevés et flinqués, dont la gamme harmonieuse s'enroule en longues feuilles byzantines sur des formes grasses et souples ; une couronne de lis, sertie en diamants et gracieusement mouvementée, entoure le cabochon de cristal qui protégera l'hostie. Cet ostensoir n'a pas la recherche archaïque des ouvrages de Poussielgue, ni les raffinements des orfèvreries lyonnaises ; mais il doit être offert comme un excellent spécimen d'ornementation religieuse.

« Froment-Meurice n'a pas beaucoup exécuté par lui-même, quoiqu'il maniât avec beaucoup d'adresse l'ébauchoir, le ciselet et le marteau. Il inventait, il cherchait, il dessinait, il trouvait des combinaisons heureuses ; il excellait à diriger un atelier, à souffler son esprit aux ouvriers. Son idée, sinon sa main, a mis un cachet sur toutes ses œuvres. Comme un chef d'orchestre, il inspirait et conduisait tout un

AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE

VERMEIL, PERLES FINES ET ÉMAUX



Félix Buhot del. et sc.

Exposition Universelle

EXÉCUTÉE PAR M. FROMENT MEURICE POUR S.M. LE ROI D'ESPAGNE

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A Quantin

monde de sculpteurs, de dessinateurs, d'ornemanistes, de graveurs, d'émailleurs et de joailliers, car l'orfèvre d'aujourd'hui n'a plus le temps de ceindre le tablier et de tourmenter lui-même le métal pour le forcer à prendre des formes diverses. » Ainsi parlait de Froment-Meurice le



CANDÉLABRE EN ARGENT ET EN IVOIRE, MODELÉ PAR LAFRANCE.

(Exécuté par M. E. Froment-Meurice pour Mgr le duc d'Aumale.)

père, Théophile Gautier; on en pourrait dire autant du fils, et, s'il n'a pas reçu du chef de sa maison cette éducation de l'outil qui, malheureusement, devient rare chez les maîtres orfèvres, s'il n'est pas un exécutant, il est toujours ce chef d'orchestre dont parle Gautier, et dans les symphonies finement ciselées qu'il conduit, on sent une délicatesse, une distinction, une pureté d'idée, une suavité d'exécution, qui lui sont bien personnelles. M. Émile Froment-Meurice se rattache par son père à nos

grandes époques, il a dans le sang ces qualités de race qui ne frayent pas avec les grossièretés de certaines boutiques; ses bijoux n'ont pas besoin de l'appât des grosses pierres pour être précieux, ses orfèvreries gardent de la Renaissance les fines élégances : c'est une production de de haut goût, une richesse raffinée qui convient à son aristocratique clientèle.

Les contrastes de formes et d'ornementation qui frappent à première vue dans cette exposition témoignent d'une riche variété de conception. Nous citerons, entre autres, les pièces d'un service Louis XV, commandé par la princesse Mentschikoff et composé par Joindy, d'après les types de Roettiers, — un joli thé persan, — une garniture de toilette Louis XVI, et, dans le même style, un bassin d'argent, dont le modelé gras et spirituel accuse chez le ciseleur et chez Carrier-Belleuse qui l'a modelé, un sentiment exquis de l'époque : cette jolie pièce appartient à la baronne-douairière de Rothschild —; puis, outre un vase à bière dans le genre allemand, — de ravissantes salières portées par des enfants qu'on croirait empruntés à Clodion, de nombreuses pièces de table, la reproduction de la lampe d'argent du Saint-Sépulcre, l'ingénieux prix de course modelé par Carlier et si habilement exécuté au coquillé : le Centaure et la Victoire. Il nous faut encore mentionner la pendule et les candélabres, exécutés en argent et en ivoire, pour le château de Chantilly, sous la direction de M. Daumet. C'est bien une garniture princière, mais je blâme les proportions ramassées de l'horloge. — On trouvera plus haut le dessin d'un des candélabres; l'ivoire est d'une facture agréable, mais comme il advient souvent de cette matière, le modelé a pris des sécheresses que n'avait certes pas le plâtre de Lafrance. Les bras de bougies fondus en argent sont un peu lourds d'aspect. — Déjà, en 1867, M. Froment-Meurice avait exposé une délicieuse buire de cristal de roche, tout incrustée d'or et d'émail; il a, cette fois, sur le même thème, varié ses effets. La gravure exprime mieux que je ne saurais le faire la forme et l'ornementation de ce vase qu'a acheté le roi d'Espagne. Quant au coffret, nous le gravons aussi, et c'est une gracieuse chose en sa simplicité. Les entrelacs d'argent émaillé, inscrits dans des cadres de vermeil, se marient d'une façon harmonieuse avec les gemmes transparentes et rendent des effets de couleur, que notre dessin blanc et noir est inhabile à exprimer.

Enfin, entre cent bijoux qu'il faudrait tous dessiner ou décrire : — des pendants de col du seizième, aux pierres gravées, une coupe d'agate, une autre de girasol, une huître perlière ingénieusement montée, des boules ajourées pour la coiffure —, ne citons plus que l'anneau pastoral

qu'offrit à Pie IX, l'an dernier, le diocèse de Genève. C'est une large bague qui porte en son chaton le profil de saint Pierre, émail bien réussi d'Alfred Meyer. L'Écu des Mastaï, la tiare et les clefs de l'Église fournissent les motifs très simples, mais très-décoratifs de ce bijou, qui est des mieux compris. Nous en donnons une reproduction.



BAGUE DE PIE IX.
(M. Froment-Meurice.

Nous avons, dans les premières pages de notre revue, cité le nom d'Odiot le père, nous aurions pu remonter au delà de deux ou trois générations pour retrouver le premier orfèvre du nom. C'est toute une généalogie, et l'héritage intact en est encore dans les mains d'un Odiot que tout Paris connaît, et qui serait l'argentier du roi, s'il y avait encore des rois et des argentiers. — C'est une noblesse qu'une telle tradition dans une famille. Le large espace occupé par les surtouts d'argent de la maison Odiot prouve que le luxe de la table n'est pas tout à fait perdu en France, et qu'à l'exemple de la haute société anglaise, quelques familles y ont gardé le goût de cette coûteuse, mais solide vaisselle plate. Nous ne nous arrêterons pas chez M. Odiot sans risquer un timide avertissement, qu'il acceptera, croyons-nous, avec sa bonne grâce habituelle; nous n'avons pas qualité cependant pour jouer ce rôle d'ami sévère, mais nous savons qu'il en est des plus solides maisons comme de certains artistes, qui s'endorment sur des succès répétés et pour qui un tel sommeil peut devenir un danger. Il serait temps, dans cette vieille fabrique, d'infuser un sang jeune; quelque habile que soit le ciselet de Diomède, quelque facilité qu'aient à modeler ou à dessiner Gilbert et Récipion, il faut que par un vigoureux effort quelqu'un donne un élan nouveau.

Le surtout de Flore et Zéphire, dont nous reproduisons un des candélabres, n'a pas la fraîcheur d'une œuvre née d'hier, et nous lui préférons la jolie garniture de bureau bien franchement copiée d'après Meissonier et à laquelle nous empruntons le cadre de notre première page; — de même, entre tous les prix de courses qu'a exécutés M. Odiot pour le Jockey-Club, nous mettons en première ligne celui de Gladiateur, qu'on croirait dessiné par Cauvet lui-même.

J'aime en ce genre sérieux et un peu solennel la fabrication de M. Aucoc, qui, lui aussi, peut prétendre à fournir à l'aristocratique clientèle, parce que son orfèvrerie garde les formes traditionnelles et n'a rien des modernes fantaisies. Je voudrais avoir la place de louer

après lui MM. Fray, Mérite, Cosson-Corby, Turquet, Veyrat et Mégemont, Mégemont surtout qui nous a charmé par le bon goût de ses



CANDÉLABRE DU SURTOUT DE FLORE ET ZÉPHIRE, MODELÉ PAR M. GILBERT.

(Exposé par M. Odiot.)

modèles et la parfaite exécution de sa vaisselle plate. — Force nous est d'abréger.

L'usage a établi certaines classifications gênantes entre les orfèvres



VASE EN ARGENT, MODELÉ PAR M. RÉCIPION POUR LE JOCKEY CLUB.

(Exposé par M. Odiot)

et les bijoutiers, et, à part de ceux-ci, mis encore les joailliers. Où rangerons-nous alors ceux qui, comme Duron et Philippe, composent et fabriquent ces pièces d'art, charmants objets de vitrine, qui n'ont pas l'emploi déterminé des services à thé, des plats et des couverts d'argent,



AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE, AVEC MONTURE EN OR ÉMAILLÉ.

(Reproduction de la coupe du Louvre, par MM. Duron.)

et qui cependant ne font pas partie de la parure? Nous commencerons par eux. J'ai nommé Philippe, celui-là est un chercheur, un travailleur patient, que rien ne rebute, qui est bien vraiment le père de ses œuvres et qui a gagné pied à pied le rang qu'il occupe. Ses ouvrages sont estimés, ils révèlent une étude constante et gardent une indéniable personnalité ; ils ne dépassent pas cependant une certaine limite, parce que l'orfèvre n'ose pas s'élever seul, parce que jamais personne n'est venu lui



VASE DE STYLE RENAISSANCE EN CRISTAL DE ROCHE, OR, ARGENT ET ÉMAUX.

(Composé et exécuté par M. Hubert.)

donner la main, lui inspirer courage et lui dire d'oser. On verra pourtant chez lui, entre autres jolies choses, un surtout indien d'une forme très neuve, des pièces d'argenterie destinées au château d'Anet, des cristaux de roche habilement montés et toute une suite d'objets et de bijoux égyptiens, dont la savante restauration accommode les antiques formes et les attributs hiératiques, aux exigences actuelles de la parure des femmes.

Les fils Duron nous font pieusement revoir les ouvrages de leur père. C'est nous rappeler un confrère aimé, dont les amateurs estimaient les œuvres; il y avait quelque hardiesse chez ces jeunes gens à montrer leurs essais à côté des ouvrages paternels, lesquels eux-mêmes étaient inspirés des pures merveilles de nos collections.

C'est ainsi qu'au-dessous du grand vase en lapis, acheté par le baron Sellière, de la copie, en or émaillé, du plat et de la buire d'étain de Briot, et de la coupe en cristal gravé, reproduite ici, dont la monture est imitée de celle du Louvre, ils ont mis une jolie coquille d'agate, gracieusement supportée par deux sirènes d'or repoussé et émaillé, qu'ils viennent d'achever. Nous leur adressons nos sincères félicitations. Ceux-là encore sont fils d'un artiste, et déjà, par les noms qui précèdent, on voit que l'industrie des métaux se transmet dignement dans les familles parisiennes.

M. Hubert fut pendant de longues années un collaborateur dévoué de Froment-Meurice, il conduisit dans l'atelier l'exécution des ouvrages les plus importants et les plus précieux. Libre aujourd'hui et travaillant sous sa seule inspiration, il a conçu et exécuté un vase de cristal, qui, par la difficulté vaincue, peut être comparé à celui de son ancien patron, reproduit plus haut. — C'est une urne élégante, du style italien de la Renaissance, ornée de deux larges anses et enceinte d'un bandeau, qui porte deux médaillons et où s'attachent les anses par deux masques de satyres. La panse et le pied sont de cristal, et les ornements qui y sont incrustés sont d'émail translucide. Ce morceau est joli, il serait parfait si l'épaisseur nue et exagérée des anses était habillée de ciselure ou d'émail, et si les médaillons d'argent, aux fortes saillies, étaient remplacés par des camées d'une matière transparente.

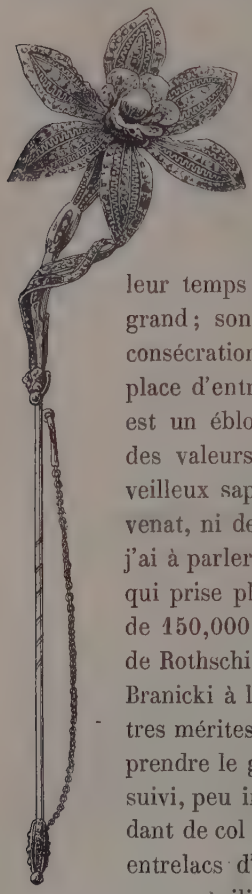
Il nous faut abréger, la place nous est comptée, et nous n'avons rien dit encore des bijoux. Le nombre d'ailleurs en est peu considérable, et les bijoutiers paraissent abandonner ce travail charmant pour la joaillerie aux grosses pierres. Cependant nous remarquons chez Vaubourzeix un joli pendant imité de Stéphanus, chez Fontenay de délicieux bijoux filigranés et des émaux très fins aux fonds rutilants, chez Mollard des plaques



MONTRE EN ACIER CISELÉ ET DAMASQUINÉ.

(Exposée par M. Boucheron.)

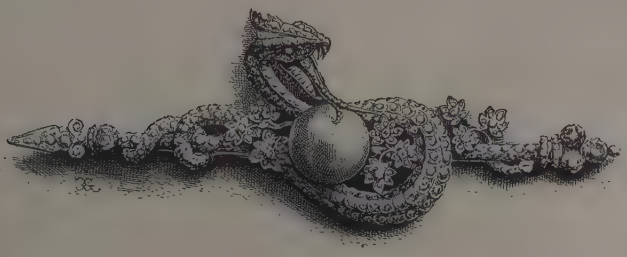
à la façon limousine, signées de Grandhomme, et chez Sandoz, avec une jolie pendule émaillée par Meyer, des fantaisies ingénieuses. Il y a là un double sujet que je me réserve de traiter un jour, si la *Gazette* m'ouvre encore ses pages. Je voudrais dire de la ciselure et de l'émail tout ce que j'en pense, et c'est aussi la raison du silence que j'ai gardé sur les Popelin, les Courcy, les Meyer, les Grandhomme et autres, et sur des ciseleurs tels qu'Honoré, Diomède, Giraudon, Brateau et Michaud, qui pouvaient s'attendre à être expliqués ou discutés, et dont les deux derniers n'ont pas seulement collaboré aux plus précieux ouvrages, mais ont exposé en leurs noms.



FLEUR DE NARCISSE. (M. Massin.)

Ferai-je l'éloge de Boucheron? Il semble être aujourd'hui en faveur, comme l'ont été en leur temps les Froment-Meurice, les Janisset et les Baugrand; son succès vaut toutes les explications, c'est une consécration publique. Il occupe dans la salle des bijoux la place d'entrée, la plus large et la plus magnifique; sa vitrine est un éblouissement pour les yeux, et pour l'esprit à cause des valeurs qu'elle renferme. Mais ce n'est pas de ses merveilleux saphirs, comparables à ceux de Bapst et de Rouvenat, ni de son grand diamant, ni de son saphir jaune que j'ai à parler: ces trésors échappent à la critique de la *Gazette* qui prise plus un anneau d'or ciselé, que les deux perles de 150,000 francs, vendues par Bapst au baron Alphonse de Rothschild, ou que les diamants rachetés par le comte Branicki à la vente de la reine Isabelle. Boucheron a d'autres mérites, il est le bijoutier de son temps, il a su comprendre le goût de son époque, qu'il l'ait créé ou qu'il l'ait suivi, peu importe. J'aime entre ses bijoux un gracieux pendant de col Renaissance, aux formes ventrues, qui, dans des entrelacs d'une ciselure grasse et souple, porte un saphir en son milieu; un médaillon de cristal incrusté, d'un adorable travail; une croix byzantine aux symboles des quatre évangélistes, sans doute destinée à quelque évêque, et des bijoux d'acier damasquiné et ciselé dont la délicate ornementation fait honneur à M. Tissot. Nous applaudirons à chaque essai d'appropriation au bijou de cet art du fer et de l'acier, qu'exploite exclusivement l'arquebuserie; ses finesses s'accommodent cependant des plus précieux et des plus mignons objets, et la jolie montre que voici est

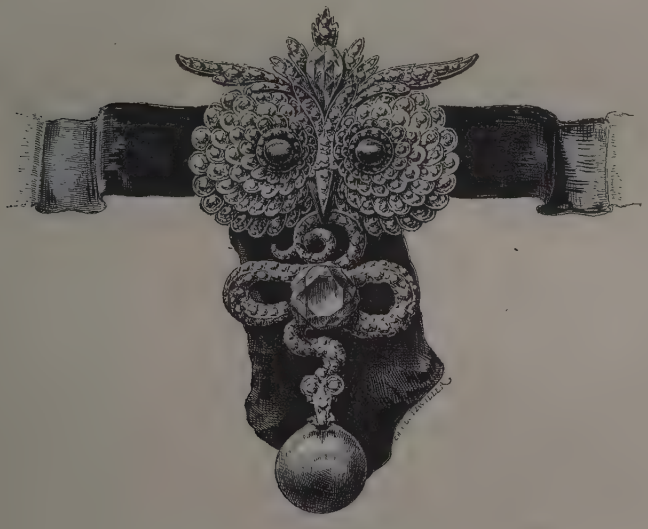
un des plus excellents exemples du bon emploi qu'on en peut faire. Nous avons déjà vanté les émaux à jour dont M. Boucheron a le



ÉPINGLE DE COIFFURE EN BRILLANTS ET PERLE.

(Exposée par M. Massin.)

monopole, et dont peu d'objets anciens nous ont gardé le type. Nous en retrouvons des échantillons dans un grand et somptueux service à bière, rapprochement bien osé, ce nous semble, entre le précieux du



ORNEMENT DE COL A MASQUE DE HIBOU.

(Exposé par M. Massin.)

travail et l'usage quelque peu grossier des chopes et de la canette. Je n'insiste pas sur de malheureux essais de style japonais et chinois, dont

la minutieuse recherche touche au jouet et à l'article viennois, plus qu'à l'orfèvrerie. Il eût fallu d'abord mieux étudier les principes décoratifs comme Christofle et comme Tiffany, ou suivre dans leurs ornementations compliquées les Indiens et les Persans. Mais en regard de ces objets mal conçus et manqués, il convient de louer le joli effet d'un service oriental aux champs nus, coupés de motifs ajourés, certain vase d'or aux anses décorées d'émaux à jour, un bougeoir d'or et de cristal, un miroir



GRAND DIADÈME EN BRILLANTS.

(Exposé par M. Fouquet.)

et certaine jardinière, dont les panneaux d'émail, couchés sur paillons, empruntent aux bossuages des ornements un effet imprévu.

M. Fontenay a mis bien tard en sa vitrine, le joli brûle-parfums d'or ciselé, décoré de filigrane et d'émail, qu'il promettait à l'admiration des connaisseurs. Cette pièce emprunte au seul art du bijoutier tous ses détails d'ornementation, et la plus sévère critique n'y trouve à reprendre que l'emploi trop répété des motifs de support. C'est une des curiosités de la classe XXXIX. Quand nous aurons cité une élégante statuette exécutée par MM. Rouvenat et Lourdel, et dont le modèle, dû à Carrier-Belleuse, représente une charmeuse indienne, nous croirons en avoir fini avec l'orfèvrerie et les bijoux.

Nous allons essayer de dire ce qu'est la joaillerie, et peut-être vaudrait-il mieux, pour l'expliquer, renvoyer l'amateur aux vitrines des Bapst, ces doyens de leur industrie, à l'égal de ce que sont les Odiot chez les orfèvres, aux vitrines des Mellerio, des Vever, des Caillot, des Marret, des Lemoine, des Soufflot, des Dumoret, des Robin et à la taillerie de diamants de Roulina.

La joaillerie n'a jamais été bien définie, c'est un art qui n'a pas d'histoire. Participant des caprices de la mode, elle varie de forme tous les dix ans, et l'un des seuls types anciens qu'en aient gardés nos musées, la couronne du sacre de Louis XV qui est dans la galerie d'Apollon, n'a échappé à la destruction que parce que ses chatons sont garnis de pierres fausses.

En tout temps d'ailleurs, les joailliers n'ont eu à faire valoir que la beauté des pierres et l'éclat des diamants, leurs montures ne visaient pas à mieux; et si l'habileté du sertisseur était quelquefois prodigieuse, le dessinateur ne s'ingéniait pas à varier ses motifs; longtemps les étoiles, les croissants, les chatons emmaillés et suspendus, et les fleurs les plus banales ont suffi à satisfaire la coquetterie des femmes; et si quelques-uns ont, dans la recherche d'une expression plus artistique et plus spirituelle, devancé Massin, personne autant que lui n'a atteint à la perfection des joyaux. Si cet art est entré enfin dans une voie plus typique et plus intéressante, c'est lui sans conteste qui l'y a fait entrer.



CHATELAINE EN OR ET ÉMAUX.

(Exposée par M. Fouquet.)

Comme ouvrier, Massin a fait cette année mieux que les Viennois, mieux que les Russes, ces joailliers réputés; comme inventeur, il a créé une école nouvelle. Il ne s'est pas borné à copier la fleur vivante avec l'esprit et la fidélité de la meilleure fleuriste, mais, prêtant aux pétales et aux feuilles tout l'éclat du diamant, il a inventé des fleurs nouvelles; il a mêlé aux pierres des filigranes d'argent, qui gardent à la plante une

légèreté de tissu, une transparence de peau indéfinissable, et permettent de réaliser de sensibles économies dans l'achat de ces coûteuses fantaisies. Le narcisse reproduit ici en est une démonstration, et toutes les fleurs se pourraient interpréter de la sorte, exprimant, comme le sélam des Orientaux, un langage auquel leur prix donnerait une signification et une éloquence irrésistibles.

Massin a tissé des dentelles de diamants, dont le canevas est souple et léger comme une trame de fil; dès lors redeviennent possibles les somptuosités de vêtements des reines des XV^e^ et XVI^e^ siècles, sans que les perles et les bijoux fassent à la beauté des femmes une pesante armure. Il a, comme Rouvenat, imité de la Renaissance les guipures et le point coupé, mais par d'autres procédés, en sorte que leurs ouvrages, nés d'une pensée commune, sont arrivés à des résultats très différents. Parmi ses fantaisies d'un autre ordre, nous reproduisons une épingle de coiffure serpent en diamants et perle, et une attache de collier, où le masque fantastique d'un hibou, capricieusement composé de cercles de brillants, produit, avec les yeux en pierres de lune, un magnétique effet.

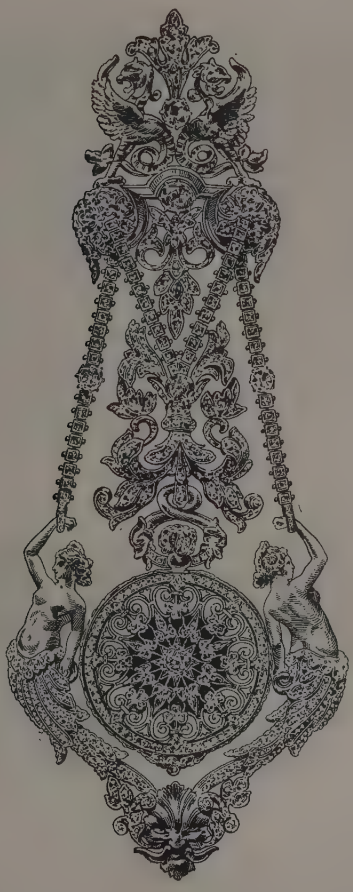
Outre les richesses en diamants de grande taille et les pierres historiques, on peut voir dans sa vitrine une large ceinture d'or et de brillants à l'élégant dessin dont l'exécution est un chef-d'œuvre d'atelier, et qui, par son ordonnance et sa valeur considérable, pourrait, avec le sabre en diamants de Fontenay, convenir à quelque sultan où à quelque rajah de l'Inde.

Immédiatement après Massin, il faut nommer parmi nos joailliers MM. Boucheron, Vever, Fouquet, Rouvenat et Téterger.

De Boucheron, nous avons tout dit, et chez Vever il faut constater surtout le goût très pur et la sobre et tranquille harmonie des formes. Fouquet est un dessinateur élégant et fin qui ne manie pas encore le diamant avec l'audace et le bonheur de son maître, mais qui le plie à son dessin, et l'inscrit adroitement dans la silhouette un peu sèche de ses ornements. Il y a des inventions très osées et, si j'admire parmi des bijoux pleins de goût et de fantaisie, le noble et gracieux diadème que voici, j'éprouve quelque embarras à m'expliquer la collerette Médicis et le collier égyptien, qui sont les pièces capitales de cette vitrine. Je ne me rends pas un compte bien exact de l'effet que produiront, sur des épaules nues, ces sphinx accroupis, dont les ailes diamantées se dressent raides et menaçantes. C'est original, mais sera-ce joli? L'exécution en est parfaite, comme celle des bijoux d'or et, entre ceux-ci, nous avons

choisi, pour la graver, la belle chatelaine Renaissance si bien ciselée où s'encadre le portrait émaillé de Bianca Capello.

MM. Rouvenat et Lourdel, dont les précédentes expositions ont connu



CHATELAINE EN DIAMANTS ET OR AVEC MONTRE ÉMAILLÉE.

(Exposée par M. Téterger.)

les succès, tiennent une place distinguée parmi les meilleurs fabricants, et nous regrettons de n'avoir pu recevoir à temps les photographies nécessaires pour faire des dessins. M. Téterger enfin est un habile entre les habiles pour l'exécution de ce bijou de mode éternelle qu'on nomme une bague ; nul mieux que lui ne s'entend à concevoir ce bijou des fiançailles,

à en varier la forme, à choisir avec un soin jaloux la perle, le rubis, le saphir ou l'émeraude, à l'enchâsser dans des griffes invisibles, à l'entourer de diamants, à décorer l'anneau de gracieuses arabesques. Mais



BRACELET EN JOAILLERIE AVEC MASQUES.

(Exposé par M. Téterger.)

là ne se borne pas son goût; il apporte la même étude patiente à tout ce qu'il touche, et si entre ses parures, ses bracelets, sa garniture de livre et ses pendants de col nous avons choisi la chatelaine et la montre, c'est parce que son habileté de joaillier s'allie bien avec la ciselure pré-



NŒUD DE BRILLANTS.

(Exposé par M. Téterger.)

cieuse de Brateau, que l'or y alterne joliment avec la pierre, et que, si les sphinx de l'attache y étaient corrigés, ce serait un bijou parfait. Nous joignons à cette chatelaine un bracelet en joaillerie et un nœud de brillants d'une remarquable exécution.

Avant d'aborder l'étude des bronzes, cette orfèvrerie meublante où le métal n'a plus de précieux que ce que l'art lui donne, résumons-nous rapidement.

Bijoux, joyaux, orfèvreries sont en progrès et dénotent dans la fabrique française le goût le plus raffiné, l'entente du métier la plus complète, la possession des éléments les plus multiples, mais aussi la plus grande diffusion d'idées. En somme, l'Exposition actuelle est un succès, et l'un des plus grands qu'ait eus notre fabrication parisienne.

On fait bien, mais on ferait mieux si demain surgissait un homme, un artiste capable d'enrégimenter ces ciseleurs, ces émailleurs, ces ouvriers si différents, de les jeter dans une voie unique, de leur donner un style, de leur imposer un thème. Alors notre art grandirait d'un coup, ce ne serait pas seulement un public futil et curieux qui nous viendrait, mais de vrais et de savants amateurs. Cet artiste n'est pas né, et les curieux oublient près de leurs bibelots anciens qu'il y a encore des orfèvres en France.

L. FALIZE fils.

(La suite prochainement.)

POST-SCRIPTUM



ONDRE dans une unité harmonieuse les enseignements que donne l'étude du passé avec les libres essais d'une imagination nouvelle, telle est la tendance dont notre collaborateur, M. Falize, vient de se faire l'avocat très autorisé; tel est le but que doit poursuivre partout l'art décoratif. Il sera sans doute impossible maintenant de créer de toutes pièces un style neuf et individuel; mais il est permis d'essayer de rajeunir les style des époques de naïveté et d'invention, en les appropriant à nos usages, à nos goûts et à nos besoins. La voie salutaire est dans ce sens; elle n'est ni dans l'imitation servile ni dans les fantaisies affranchies de tout guide. Les nations de souche européenne ont une tendance évidente à perdre le sentiment du décor; elles n'en garderont quelque chose, au milieu de l'universel nivellement scientifique, qu'en se maintenant en contact permanent avec les œuvres types des belles époques ou en s'imprégnant des exemples que nous fournit encore un peuple qui a conservé intact le génie du décor, le Japon. Ces quelques mots, qui résument le problème le plus grave de l'industrie moderne, problème qui préoccupe tous les esprits, nous sont inspirés par les réflexions pleines de tact et de modération que nos lecteurs ont pu suivre dans les pages précédentes. Nous nous associons sans réserve aux jugements que M. Falize avait pleine compétence pour émettre, dans un art qui est sien et où il a conquis l'un des premiers rangs. Nous regrettons seulement qu'un sentiment de modestie, peut-être exagéré, l'ait empêché de parler de lui-même et de ses efforts. Un compte rendu de l'orfèvrerie à l'Exposition universelle, qui garderait le silence sur l'un de ceux qui ont le plus fait pour cet art, serait notoirement incomplet.



MARGUERITE DE FOIX ET ANNE DE BRETAGNE,

BAS-RELIEF EN ARGENT CISELÉ ET OR REPOUSSÉ, MODELÉ PAR M. CHÉDEVILLE.

(Exposé par M. L. Falize fils.)

C'est cette lacune qu'il est de notre devoir de combler. M. Falize ne nous en voudra pas de dire ce que pensent tous ses confrères.

Cette noble ambition de rapprocher le plus possible le métier de l'art et de confondre l'ouvrier avec l'artiste, que M. Falize signalait si justement comme étant réalisée chez les frères Fannière, nous la trouvons chez lui, jeune, ardente, convaincue. Ce qu'il demande aux autres, il l'exige d'abord de lui-même. Sa façon de s'exprimer sur le travail d'autrui nous fait voir ce qu'il poursuit. Ayant toujours présent ce qui peut lui manquer, il travaille, étudie et cherche sans cesse, profitant avec bonne foi de ses propres erreurs. En cela il continue dignement l'œuvre commencée par son père. L'orfèvrerie reste une de nos gloires incontestables ; mais quelques symptômes nous indiquent qu'elle pourrait un jour déchoir. Nous n'avons rien à craindre, si nos orfèvres et nos bijoutiers, plus souvent marchands qu'artistes, se mettent à suivre l'exemple donné par les Christofle, les Froment-Meurice, les Falize.

Que font-ils, en effet, ceux-ci? Ils intéressent à leur œuvre des individualités d'une vraie valeur, ils les attachent à un programme, à une idée, qu'ils se réservent de défendre et de conduire. Ils utilisent le concours du statuaire, du peintre ou du dessinateur dans son expression la plus haute, mais ils n'abdiquent pas devant lui ; ils restent maîtres-orfèvres ou maîtres-bijoutiers. Que fait M. Falize? Il s'adjoint des collaborateurs comme Millet, Delaplanche, Frémiet, Carrier-Belleuse, Claudius Popelin et Joindy ; mais cette collaboration si précieuse, si artistique, il la limite et la dirige constamment. Voilà le rôle vraiment digne; à moins, ceci vaudrait encore mieux, que comme au bon vieux temps on ne soit ensemble l'artiste et le fabricant.

L'exposition de M. Falize est très remarquable; elle témoigne d'un généreux effort. Si nous avions plus d'espace nous prendrions un vif plaisir à l'étudier en détail. Nous ne pouvons que passer en revue les principales pièces.

La plus importante comme valeur et comme travail est l'horloge d'Uranie, dans le style du XVI^e^ siècle. En voici la description. Le socle de lapis-lazuli, orné de gaudrons et de feuillages d'or émaillé, porte sur ses faces quatre cadres, où sont inscrits des repoussés d'or fin représentant les Quatre Saisons. Deux cartouches contiennent les guichets des heures et des remontoirs. Six sphinx en or, revêtus d'émaux translucides, soutiennent des écussons où sont inscrits les signes des planètes; au bas sont gravés les noms des astronomes grecs, Thalès, Anaximandre, Callipe et Hipparque. Au-dessus du socle s'élève un groupe en ivoire représentant Uranie et deux enfants soutenant en l'air une sphère de

cristal de roche creuse, dans laquelle évoluent les figurines en or de Diane, de Mars, de Mercure, de Jupiter, de Vénus, de Saturne et d'Apollon, les dieux des jours, tandis que les dieux à qui sont consacrés les mois alternent avec les signes du zodiaque, et enveloppent, avec les armilles d'or, la sphère de cristal. Les figures ont été modelées par Carrier-Belleuse. Cette pièce, dont l'exécution est de tous points soignée, n'est pas toutefois celle qui nous séduit le plus comme réussite absolue de lignes et de composition. L'ivoire associé aux métaux est d'un emploi très périlleux et d'un aspect facilement lourd.

Nous préférons la série si intéressante de bas-reliefs et de tableaux



PETITE HORLOGE EN IVOIRE (STYLE DU XIII^e SIÈCLE).

(Exposée par M. L. Falize fils.)

votifs exposés par M. Falize. Ce sont quatre panneaux consacrés à des portraits historiques, sortes de sujets commémoratifs pour les descendants et de souvenirs à mettre sur l'autel pieux de la famille. Ils nous intéressent non seulement par leur mérite intrinsèque qui s'affirme dans une heureuse variété, mais aussi par la nouveauté du thème qui peut fournir une veine féconde.

Dans celui de Gaston IV de Béarn, dont la statuette équestre est de M. Frémiet, l'or, l'argent, le bronze, le fer damasquiné, l'ivoire et l'émail ont été simultanément employés; ceux de Marguerite de Foix et de Marguerite de Navarre sont d'or fin repoussé et d'argent fondu et ciselé; celui de Gaston de Foix est en émail enchâssé dans un cadre d'argent. Ce dernier est dû au talent de M. Claudius Popelin. Celui que nous

reproduisons appartient à ce style charmant et délicat de dessin, abondant et gras de travail, du plus heureux moment de la Renaissance française, vers la fin du règne de Louis XII, alors que Michel Colomb se met au tombeau du duc François de Bretagne. Le bas-relief, en or repoussé, représente Marguerite de Foix instruisant sa fille, la future reine Anne de Bretagne ; il a été modelé par M. Chédeville. L'encadrement est en argent. Les armes du fond sont celles de Bretagne, de Foix et de Béarn.

Citons encore les deux pièces dont nous donnons un dessin : une charmante petite horloge d'ivoire, montée en or et en argent, dans le style du XIII^e^ siècle et le beau pendant de col inspiré des jolies compositions d'Adrien Collaert. Ce bijou, qui a figuré l'année dernière à l'exposition d'Amsterdam et dont nous avons dit quelques mots dans la *Chronique*, est l'un des mieux réussis que nous ayons admirés depuis longtemps.

Toutes ces œuvres sont marquées au coin d'un goût élevé, et toutes elles sont empreintes d'un caractère vraiment artistique. Elles accusent en même temps, et nous ne saurions nous en plaindre, la passion de M. Falize, pour les admirables ressources de l'émail, émail cloisonné, à la façon des Chinois, émail de basse-taille des artistes du moyen âge, émail peint des Limousins.

L. G.



EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ARCHITECTURE AU CHAMP DE MARS ET AU TROCADÉRO

(Premier article)



Les splendeurs qui semblaient devoir conserver ineffaçable le souvenir de l'Exposition universelle de 1867, à Paris, sont dépassées par la grandiose mise en scène de l'Exposition de 1878.

C'est qu'aussi, cette année, l'Architecture a pris dans cette œuvre magnifique une place plus considérable. En effet, malgré les constructions pittoresques qui l'entouraient, malgré quelques restitutions archéologiques intéressantes, malgré le grand aspect de la vaste nef, qui, de l'entrée, pénétrait jusqu'au cœur du colossal abri offert aux produits du monde entier, l'Expo-

sition de 1867 forçait plus l'étonnement par l'étrangeté annulaire de l'édifice central, qu'elle ne méritait l'admiration, par l'ordonnance architecturale de ses différentes parties. Si ingénieuse que fût cette disposition elliptique qui, par rayonnements, facilitait l'étude et la comparaison immédiate des mêmes produits de tous les pays, il faut reconnaître que les dispositions rectangulaires du palais de 1878 ont prêté davantage aux développements de l'architecture et, par suite, présentent un caractère de grandeur monumentale très supérieur.

Mais le palais du Champ de Mars, avec ses nombreuses annexes, les constructions multiples qui lui forment cortège, les jardins qui l'égayent et l'encadrent, ce palais n'est encore lui-même qu'une partie de cet immense ensemble qui s'appelle l'Exposition universelle de 1878. Celle de 1867 était limitée par la Seine. Celle de 1878 franchit le fleuve sur un pont élargi, gravit les rampes du Trocadéro et le couronne d'un monument grandiose enveloppant la colline dans la courbe harmonieuse de ses ailes, la dominant et la signalant au loin par deux tours gigantesques. De gaies constructions s'étagent au-dessous sur les pentes latérales; dans l'axe du nouveau palais, les cascades, de bassin en bassin, descendent jusqu'à la rivière au milieu des pelouses fleuries.

Jamais fête de l'Art, de l'Industrie humaine, de la Paix, n'avait offert aux peuples assemblés un pareil spectacle sur une aussi vaste scène.

Mais s'il est vrai que l'Architecture y joue un rôle important, c'est une occasion particulière qui nous est offerte d'étudier dans des manifestations variées notre art architectural contemporain et de surprendre, s'il se peut, ses tendances réelles dans l'épanchement de son improvisation. C'est que, dans la hâte imposée des grands travaux de ce genre, l'artiste se sent souvent plus libre et plus disposé aux hardiesses de l'invention. La durée forcément limitée de si grands spectacles l'invite à des audaces pour lesquelles il ne redoute pas les jugements réfléchis de l'avenir et l'engage en des tentatives dans lesquelles il n'oserait compromettre des œuvres destinées à vivre. Si l'art semble y perdre quelquefois en noblesse convenue et en pureté traditionnelle, il y gagne certainement en sève et en vitalité, et il n'est pas rare qu'il ne sorte de ces épreuves renouvelé en quelque sorte, plein d'ardeurs généreuses que le temps saura assagir et féconder.

Il est également utile de profiter du rapprochement, dans ce grand concours universel, des nombreux travaux de l'art étranger, comme aussi de la reproduction de certains types anciens d'Architecture propre à différentes nations, pour y chercher à la fois le stimulant des idées

nouvelles et l'appui des vieilles traditions. Une pareille étude demanderait certes de longs développements, et, si nous voulions y procéder par le détail, nous serions entraîné à sortir des limites que la *Gazette* s'impose. Nous nous bornerons donc à visiter les palais du Champ de Mars et du Trocadéro, ainsi que les constructions principales qui, autour d'eux, sollicitent l'attention par un caractère certain de nouveauté et d'invention. De cet examen nous nous efforcerons de dégager une dominante parmi les tendances de l'art architectural contemporain.

I.

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE AU CHAMP DE MARS.

Bien que M. Hardy, soit l'architecte reconnu du palais du Champ de Mars et qu'il en ait par suite, vis-à-vis du public, assumé toute la responsabilité comme recueilli toute la gloire, il faut faire à chacun la part qui lui revient dans cette grande œuvre nationale. Rappelons donc que le plan du Palais du Champ de Mars est l'œuvre de la Commission supérieure et particulièrement celle du Commissaire général, M. Krantz; et que M. Duval, directeur général des travaux, que M. de Dion, ingénieur en chef des constructions métalliques, ont été pour beaucoup dans l'étude et la réalisation de cette vaste agglomération de bâtiments et d'annexes qui ne couvrent pas moins de 280,000 mètres superficiels.

Nous disions plus haut que les dispositions rectangulaires du plan de 1878 nous semblaient préférables aux dispositions elliptiques du plan de 1867; cela au point de vue du résultat architectural. Nous les croyons également préférables au point de vue pratique. En effet, si les dispositions elliptiques facilitaient par une classification en secteurs rayonnants les études comparatives des jurys et de certaines personnes intéressées spécialement dans ces études, il faut dire que, pour la masse du public, cette série de courbes concentriques, n'accusant pour l'œil ni une direction certaine ni un plan défini, mais supprimant les perspectives sûres directrices, et dérobant aux regards le but cherché, ces courbes étaient un véritable embarras, et jetaient souvent le visiteur dans un pénible dédale.

Le plan du palais de 1878 est au contraire du premier coup d'œil facilement saisissable. Formant les côtés extrêmes du vaste parallélo-

gramme que ce plan embrasse, deux grandioses vestibules donnent accès dans les colossales galeries qui forment les longs pans du rectangle et dans toutes les galeries secondaires qui, à l'intérieur du palais, s'étendent parallèlement.

Au centre de cette longue juxtaposition de galeries, se succèdent les salles destinées aux beaux-arts. Ces salles, isolées des constructions voisines par deux avenues à ciel ouvert qui les protégent contre les risques d'incendie, délimitent l'exposition française et l'exposition étrangère dont les caractères bien distincts ne semblent s'oublier et se confondre que dans ces salles, sur le sol sacré et libre de l'art.

Au centre du plan général, un vaste espace rectangulaire en plein air, agrémenté de jardins, sert de débouché à deux grandes voies de communication transversales, comme aussi de point de réunion et de lieu de repos aux visiteurs venus pour admirer les produits amoncelés de toutes les parties du monde.

La classification des produits de même nature s'est faite aisément et logiquement dans le sens longitudinal du palais, suivant les différentes galeries qui par leurs extrémités débouchent et s'annoncent sur les deux grands vestibules. C'est au contraire par une série de divisions transversales que, du côté étranger, les produits différents, mais de même origine étrangère, se trouvent attribués clairement à chacun des pays auxquels ils appartiennent.

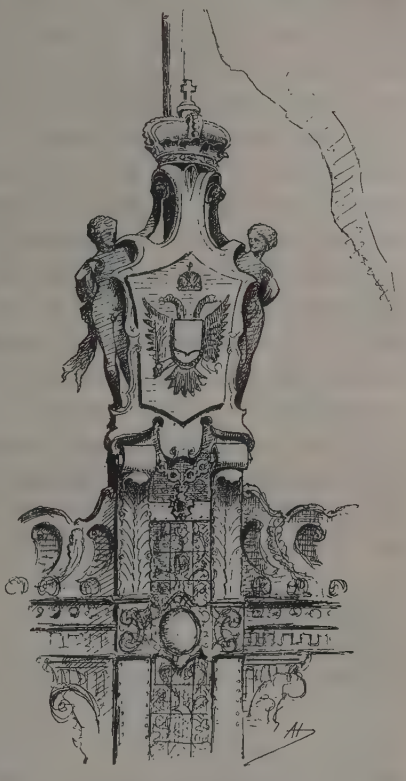
Ce plan est donc essentiellement simple; je crois, par suite, que son exécution a été relativement économique et qu'en tout cas, l'adoption de ce plan devra plus tard donner des résultats avantageux; car la répétition d'un même système de points d'appui et de fermes semblables dans des plans droits permettra aisément, soit la conservation et l'utilisation entière ou partielle du monument, soit l'exploitation en détail d'éléments de construction trouvant facilement ailleurs leur appropriation.

Mais nous voulons espérer que certaines combinaisons, dès aujourd'hui étudiées, permettront de conserver sur le Champ de Mars, désormais transformé, tout au moins le vaste pourtour de ses galeries enveloppantes et les belles décorations de la cour intérieure du palais. En notre temps de paix désirée et dans un avenir de développement industriel et commercial constant et très-nécessairement encouragé, il n'est pas douteux que ces vastes bâtiments conservés ne puissent rendre des services précieux.

C'est sur ce plan arrêté par la Commission supérieure que l'architecte, M. Hardy, a dû élever un palais.

Les galeries des machines, les galeries intermédiaires et celles des beaux-arts étant déterminées à l'avance, comme hauteur et largeur, en raison des nécessités reconnues, il fallut subordonner aux proportions de ces galeries les proportions mêmes des vestibules et des façades.

Voulant bien indiquer les plus grandes dimensions de ce palais qui représente un rectangle de plus de 700 mètres de longueur sur 300 mètres de largeur, M. Hardy l'a jalonné aux angles par quatre pavillons énormes surmontés de dômes métalliques. Ces pavillons forment les points extrêmes des deux façades principales. Une large galerie, formant vestibule et coupée dans son milieu par un pavillon d'entrée principale, les réunit entre eux.



ÉCUSSON SURMONTANT LES PILIERS DE LA FAÇADE.
(PALAIS DU CHAMP DE MARS.)

Les dômes métalliques formés de quatre plans courbes convergents sont tranchés à leur base par des plans verticaux qui, ouvrant sur l'intérieur du pavillon d'immenses arceaux, y jettent la lumière à profusion. Ainsi découpés et ajourés, ces dômes s'élèvent comme d'immenses velums retenus seulement aux quatre angles, soulevés et gonflés par le vent. Couronnés de lauriers, ils expriment au loin la récompense promise aux efforts constants. Mais la légèreté si apparente de ces dômes, suspendus en quelque sorte dans l'espace, ne semble pas nécessiter les quatre énormes pylones en maçonnerie surmontés de lanternons en métal qui flanquent les angles des pavillons. Nous les croyons inutiles pour l'aspect comme pour la résistance. Cette base en maçonnerie coupe en deux la hauteur totale de la construction, et cette division s'accentue davantage par une coloration différente. Nous comprenons peu que dans cet immense palais, où le système métallique domine si franchement, la maçonnerie y vienne jouer un rôle en quelque sorte accidentellement décoratif et que dans ces pavillons d'angle comme

dans le pavillon central elle apparaisse par parties insuffisamment motivées. Si M. Hardy avait besoin de contrebuter les arceaux de ses dômes supérieurs ou de les supporter autrement que par les points d'appui directs en fonte qui se font voir à l'intérieur des pavillons, que n'a-t-il employé franchement des soutiens ou des éperons métalliques ou mieux encore le système si bien imaginé par lui des piliers en fer en forme de fermes jumellées avec remplissages en terres émaillées. Ce système permet d'obtenir des piliers qui comptent pour l'œil et présentent un aspect très décoratif. Nous aurions vu ainsi de la base jusqu'au faîte des grands pavillons s'élever de magnifiques pilastres brillants d'émaux, se raccordant bien avec les grands cintres des coupoles eux-mêmes décorés de tôles émaillées. Entre les supports en fer, la brique eût pu concourir à remplir les vides, à former des surfaces pleines, à donner aux points extrêmes des façades les masses angulaires nécessaires.

L'architecte pourra nous répondre que les entrepreneurs ont si tardivement livré les charpentes en fer de ces pavillons, que si ceux-ci avaient dû être construits entièrement en fer, on n'eût pu être prêt en temps utile, et que la maçonnerie de construction courante a permis d'aller vite. Ce sont peut-être de bonnes raisons pratiques, mais il ne m'est pas permis d'en tenir compte ici. Je ne dois que juger de l'effet produit. Il est certain que l'architecte s'est trouvé en grand embarras au dernier moment par suite de retards successifs qu'il n'a pas été en son pouvoir d'éviter; témoin les porches élevés en avant des pavillons d'extrémité, pour bien marquer l'entrée des grandes galeries de 600 mètres de longueur destinées aux machines. Les demi-coupoles de ces porches devaient porter les trophées des produits exposés; le temps a manqué pour exécuter ces bas-reliefs.

Le pavillon central de la façade qui fait face au Trocadéro annonce bien l'entrée d'honneur de l'Exposition par sa vaste arcade, béante, enveloppée en quelque sorte d'une auréole d'écussons armoriés. Au milieu de cette représentation héraldique de toutes les nations et au sommet de l'arc se détache l'écusson de France porté par deux génies ailés, modelés par M. Maniglier.

Un large balcon en saillie, auquel conduisent deux escaliers latéraux en spirale accusée, coupe par le milieu la vaste arcade et donne de l'échelle à l'ensemble en le mouvementant. Ces escaliers en spirale accompagnent et soutiennent bien de leurs formes cette entrée monumentale; mais là, nous le répétons, on doit regretter l'introduction d'une maçonnerie de plâtre qui enlève à la construction en métal son unité et en diminue la hauteur apparente par une division de matériaux différents.

Au-dessus de cette entrée s'arrondit harmonieusement une coupole qui se relie aux combles latéraux du grand vestibule d'entrée à l'aide de deux demi-coupoles. Le plan elliptique de ces demi-coupoles a donné tout naturellement lieu, pour la simplicité même de la construction, à une décoration en coquille ou en éventail, toutes les fermes étant ainsi semblables. Ce système de construction sert de décoration à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, de telle sorte que les formes intérieures sont l'envers des formes extérieures, et *vice versa*. D'ailleurs, ce qu'il y a d'excellent dans le parti pris de M. Hardy, c'est que partout son architecture reste simplement la construction ornée. Les grands vestibules sont d'un effet imposant. Et ils doivent cet effet, non seulement à leurs dimensions peu ordinaires, mais aussi à une charpente en fer bien apparente dans ses dispositions, bien équilibrée dans ses formes et dans ses moyens, que des panneaux en staf viennent seulement enrichir et compléter en s'interposant comme caissons rectangulaires ou coupoles rayonnantes entre les nervures des fermes en arc surbaissé.

Des fonds bronzés, des rehauts d'or, des réchampis de rouges et de bleus mettent en valeur ces coupoles et ces plafonds, que des jours latéraux abondants viennent éclairer de chauds reflets. Les façades extérieures de ces grands vestibules accusent non moins fermement leur construction en fer. C'est là qu'apparaît bien le système des fermes jumelles ornées d'émaux, de M. Hardy. C'est là aussi que les tendances esthétiques de l'artiste sont le plus sensibles. Il est de ceux dont la grande préoccupation est de donner un peu de poésie à la construction. Et il a dû au Champ de Mars attacher d'autant plus d'importance à cette idée, que la sécheresse du fer poussait à l'art froid et utilitaire. Pensant donc qu'il ne ferait pas œuvre d'architecte si la poésie n'intervenait pas, soit par un souvenir, soit par une personnification, si enfin la décoration, tout en respectant la construction, n'avait pas un radical en dehors de la construction même, M. Hardy, attribuant à juste titre la possibilité et le succès de notre Exposition au concours empressé de toutes les nations amies, a supposé par suite que ces nations en étaient en quelque sorte les points d'appui, les véritables piliers. Et c'est ainsi que chacun des vingt-deux piliers de la façade symbolise une nation représentée à la fois à la base par une figure allégorique, et au sommet par son écusson armorié et son drapeau. L'idée est belle et bien traduite. Mais un besoin trop absolu d'idéaliser toutes choses en architecture a aussi ses périls. Désireux de faire parler les formes, on est entraîné à les torturer. M. Hardy, fertile en inventions et par horreur du convenu et du banal, s'efforce de renouveler les formes traditionnelles. Ses orne-

ments sont sommaires ou synthétiques, par suite, souvent trop grands d'échelle; un rien s'exalte; une simple fleur, une courbe, prennent des proportions ou des conséquences considérables. Pour ne pas être ordinaire, un détail devient quelquefois bizarre. C'est là le danger de négliger certaines règles de simplicité et de bonhomie qui nous sont enseignées sagement par la tradition ou les convenances. Mais sans donner aux idées plus de valeur qu'elles ne doivent en avoir en architecture, comme sans épiloguer sur de petites questions de sentiment, il faut reconnaître en somme que cette vaste façade, solidement assise sur une large terrasse découpée de perrons mouvementés, est d'un effet véritablement beau et festoyant. Bien que décorée de terres et de tôles émaillées, de bronzes et d'ors, d'écussons aux colorations multiples, cette façade n'en reste pas moins dans une tonalité un peu trop éteinte, le gris des fers dominant. Il y a toutefois dans le palais de M. Hardy un essai intéressant de polychromie, et nous devrons y revenir.

Nous ne nous étendrons pas longuement sur les dispositions et l'aspect des galeries intérieures. Là, l'utile a imposé ses lois absolues sans cependant nuire à la grandeur des effets. Ainsi constatons l'imposante perspective des deux grandes galeries des machines, et celle non moins heureuse des petites avenues qui, traversant le palais dans toute sa longueur, donnent sur leur parcours accès dans les galeries latérales de l'Exposition.

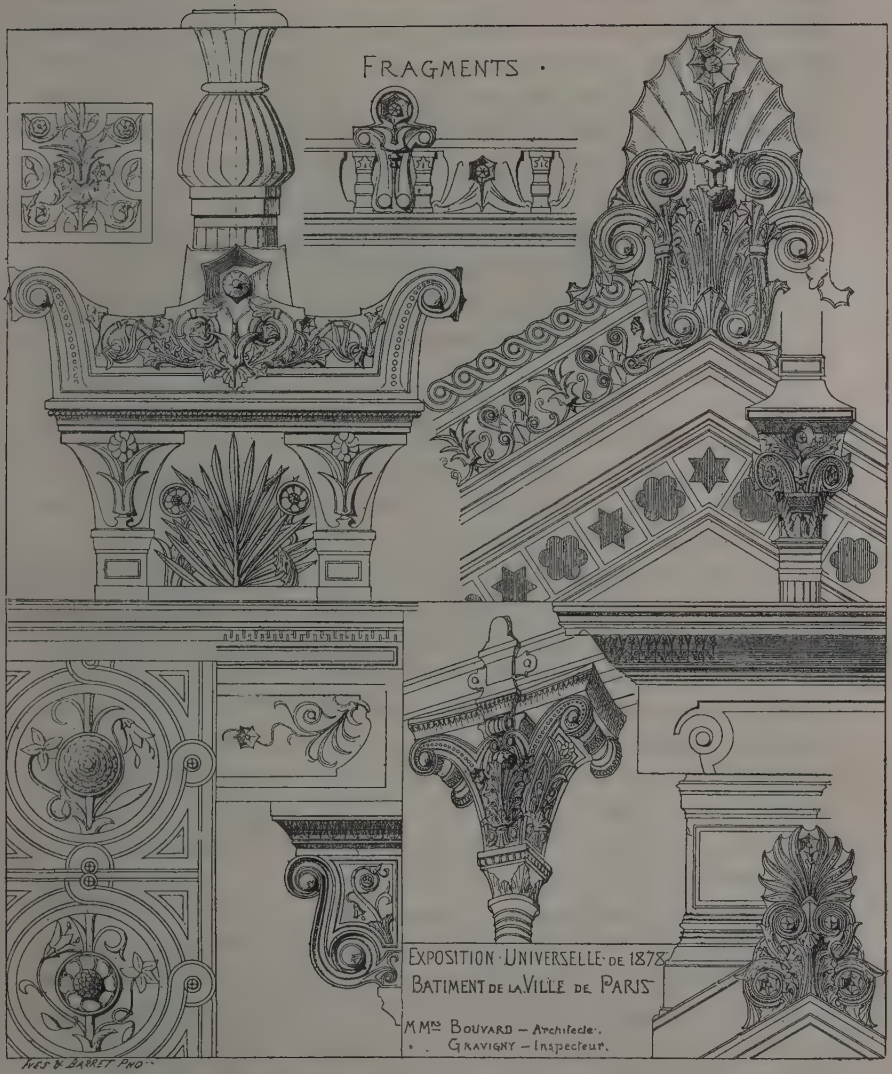
Si nous voulons continuer à étudier les œuvres de l'architecture française à l'Exposition, c'est au centre du palais qu'il nous faut revenir.

Nous avons dit que l'architecte y avait ménagé un vaste espace libre. Aux deux extrémités de cette sorte d'*area*, deux loges s'ouvrent par trois grandes arcades sous lesquelles des portes, richement décorées de terres cuites et d'émaux[1], donnent entrée dans les salles des Beaux-Arts.

Ces deux loges devaient former la décoration extrême d'un vaste jardin central au-dessus duquel un immense velum, tendu à 20 mètres de hauteur, offrirait l'ombre aux promeneurs et leur permettrait un repos agréable.

L'architecte avait proposé, l'administration disposa. Ce vaste emplacement fut attribué à l'Exposition de la ville de Paris chassée, par l'affluence des demandes venues du dehors, de l'intérieur du palais où elle devait occuper une importante surface à l'extrémité des galeries étrangères, près du vestibule de l'École militaire. Nous y avons perdu une disposition heureuse, une oasis pleine d'ombre et de fraîcheur au

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, nos de juin et de juillet.



DÉTAILS D'ARCHITECTURE DU PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS

(PALAIS DU CHAMP DE MARS.)

milieu des parcours interminables de l'immense palais. Le pavillon municipal est venu s'implanter au milieu de l'espace laissé libre, ménageant encore, il est vrai, quelque apparence de parterres et de gazons, mais supprimant le vaste cube d'air libre, voilant les perspectives, enlevant tout recul pour bien voir les constructions variées qui bordent la rue des Nations, une des grandes curiosités pittoresques de l'Exposition de 1878. Par contre, nous y avons gagné une construction très-particulière, par M. Bouvard, architecte attaché au service de la ville de Paris.

Ce n'est qu'à la fin de juillet 1877 que, le Conseil municipal se prononçant pour le système des constructions métalliques, M. Bouvard put se mettre à l'œuvre et préparer les projets d'un pavillon qui couvre aujourd'hui 3,500 mètres de surface et a coûté, en chiffres ronds, 600,000 francs.

Adoptant le parti déjà pris par M. Hardy, mais l'adoptant avec toutes ses conséquences, M. Bouvard, à l'exclusion de toutes maçonneries apparentes de pierres ou de moellons, a élevé un pavillon tout en fer dans lequel les terres cuites ornées, les terres émaillées et les briques viennent former remplissages entre les fers accouplés. Le fer qui compose l'ossature générale du bâtiment est employé sans parties pleines, mais avec toutes les combinaisons de treillis, de croisillons et d'assemblages capables de diminuer le poids total et, par suite, le prix de revient. La fonte a été employée seulement pour certaines parties pleines d'un caractère tout à fait ornemental. Ce pavillon se compose d'une nef rectangulaire de 75 mètres de longueur, enveloppée á ses extrémités de trois avant-corps formant la croix et raccordés entre eux par des motifs circulaires. Sur les longs côtés du rectangle règnent des portiques, ouverts sur le dehors, qui relient entre eux les avant-corps extrêmes d'une même face longitudinale.

M. Bouvard a su donner à ce pavillon, dans lequel le fer ne semble jouer qu'un rôle utile, un aspect cependant architectural. Cet aspect nécessaire, mais difficile à réaliser par le fer seul, s'affirme peu à peu cependant dans les constructions métalliques confiées au talent de nos architectes. Il est certain que l'on ne peut et que l'on ne doit pas retrouver dans les constructions en métal les formes consacrées de telle ou telle architecture en pierre ou en matériaux autres, mais on y doit retrouver ce principe essentiel et traditionnel de tout ce que l'architecture a produit d'éternellement admirable : le Beau par le Vrai, c'est-à-dire la logique des formes et de la décoration. C'est en s'appuyant sur ce principe que M. Bouvard a fait œuvre d'architecte. Les



PAVILLON DES USINES DU CREUSOT, PAR M. PAUL SÉDILLE.

(Croquis de l'artiste.)

six grandes portes, enveloppées de cadres en fer ou en fonte garnis de terres ornées et d'émaux, sont largement dessinées et offrent, comme les portiques latéraux, très élégants, des détails ingénieux d'ornementation. Cependant nous trouvons que cette ornementation manque un peu d'unité et pèche par excès de recherche et de finesse. De plus, elle ne nous paraît pas toujours bien distribuée. Ainsi nous voyons autour des grandes portes une enveloppe de lourds motifs circulaires en terre cuite, tandis que les pilastres d'angles des avant-corps d'extrémité, qui devraient offrir à l'œil une certaine puissance apparente, sont décorés de rinceaux d'une ténuité et d'un détail relativement excessifs. Les émaux qui sertissent les portes sont, par contre, d'un dessin un peu brutal et sommaire, et la coloration en est dure. Mais, ces réserves faites, nous reconnaissons avec plaisir la grande somme de talent dépensée, en si peu de temps, dans cette construction qui, elle aussi, essaye avec bonheur de la polychromie. Les fers apparents, peints en gris, réchampis de bleu, de vert, de jaune, donnent au tout une coloration gris-bleu sur laquelle se détache en douceur la note rousse et pâle des terres cuites. Les émaux et les ors sont les accents nécessaires de cet ensemble harmonieux. Nous parlerons peu de l'intérieur de ce pavillon, dont les bonnes dispositions sont surtout en harmonie avec sa future destination. En effet, après avoir abrité l'Exposition de la ville de Paris, ce pavillon sera démonté et transformé en Gymnase municipal des écoles.

J'ai hâte de dire quelques mots de certaines autres constructions qui, aux alentours du palais, relèvent de l'art français.

Il ne nous appartient pas de parler du grand pavillon que le Creusot a fait édifier pour présenter dans une imposante ordonnance les masses de la matière rebelle assouplies et transformées par le puissant outillage de ses vastes usines. Mais qu'on veuille bien seulement nous permettre de constater dans l'emploi simultané et la juxtaposition des bronzes, des marbres et des émaux qui décorent les façades, encore une tentative de polychromie monumentale.

C'est aussi une construction colorée que M. de Dartein a élevée pour servir d'Exposition au Ministère des Travaux publics. Mais ce pavillon, également en fer et briques et décoré de terres émaillées, a si bien un caractère oriental qu'on a peine à y soupçonner les Travaux publics français. Son phare coquet ressemble de loin à un minaret arabe et les revêtements émaillés de la façade du porche annoncent l'entrée de quelque mosquée. Toutefois nous trouvons agréable la gamme lumineuse de ces émaux dans lesquels le blanc, le bleu turquoise et le brun noir dominent.

Certains détails d'ornementation sont traités avec charme et distinction; mais nous trouvons qu'il n'était pas nécessaire de réchampir et de subdiviser les fers déjà grêles par des rouges, des verts, des bleus, qui, trop voisins des émaux, ne peuvent en soutenir le voisinage et enlèvent du calme à l'ensemble. Il y a aussi dans la composition de ce pavillon en fer et briques quelque hésitation entre l'emploi des formes utilitaires consacrées par l'usage et la recherche voulue d'aspects nouveaux. Cependant, malgré l'incertitude des résultats, le pavillon du Ministère des Travaux publics n'en reste pas moins une des constructions les plus pittoresques et les plus appréciées du parc du Champ de Mars.

Si nous voulons en finir avec les constructions annexes de quelque importance architecturale qui relèvent de notre art français, il faut passer de l'autre côté de la Seine, sur les pentes du Trocadéro, où s'élève une construction d'un tout autre caractère et d'un tout autre intérêt : c'est le chalet de l'administration des Eaux et Forêts. Construit tout en bois, il n'a cependant pas la prétention de reproduire l'aspect solide et massif des chalets de l'Oberland bernois ni celui des maisons norwégiennes ou moscovites. Mais il nous fait voir les ressources multiples de la charpenterie et de la menuiserie modernes en des combinaisons savantes et délicates.

Élevé sur un haut soubassement de rochers, enveloppé de portiques treillagés et de massifs de fleurs et de verdure, ce pavillon pittoresque accuse quand même une silhouette architecturale très-définie, et fait honneur au talent de l'architecte, M. Étienne.

Nous pourrions encore signaler dans la section française, dans les annexes et dans les parcs, de nombreuses constructions de toutes sortes, de styles et de matériaux bien différents; conceptions sérieuses témoignant de tentatives intelligentes très-honorables, conceptions fantaisistes révélant chez nos architectes et nos constructeurs une rare habileté d'exécution et une grande abondance d'imagination. Mais c'est assez nous occuper des œuvres de nos confrères français, nous ne saurions convenablement faire attendre plus longtemps les hôtes nos amis. Il nous faut parler des pays étrangers, de leur architecture et de leurs constructions au Champ de Mars et au Trocadéro. Nous y trouverons, pour nos conclusions ultérieures, des comparaisons utiles, des renseignements précieux.

PAUL SÉDILLE.

(La suite prochainement.)

LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

LES IVOIRES.



NE exposition aussi immense et aussi variée que celle installée dans les galeries du Trocadéro exigerait, pour être convenablement appréciée, une foule de connaissances qu'un seul critique ne saurait avoir. Aussi la *Gazette des Beaux-Arts*, pour ne point rester au-dessous de la tâche qu'elle s'est imposée, a-t-elle dû répartir la matière entre plusieurs de ses rédacteurs ordinaires auxquels elle a adjoint un certain nombre de collaborateurs nouveaux.

M. Rayet a déjà commencé l'étude des monuments de l'antiquité grecque qui lui est si familière. M. Benjamin Fillon, qui, parmi ses passions de collectionneur éclairé, a celle des antiquités mérovingiennes, a bien voulu se charger de tout ce qui regarde les transformations de l'art en Occident, depuis le commencement de notre ère jusqu'à l'avènement des Carolingiens. M. Eugène Piot, dont le goût pour l'art italien du XV^e^ siècle se montre dans tout ce qu'il a possédé et possède encore, appréciera cet art dans le marbre et dans le bronze avec la haute compétence que chacun lui reconnaît.

Les armes et les armures reviennent de droit à M. E. de Beaumont.

Quant au reste, ou du moins à une grande partie du reste, les arts de l'Orient exceptés, qui seront parcourus par MM. Henri Lavoix, Arthur Rhoné, etc., c'est à nous qu'on en a imposé le fardeau, à moins que quelque érudit charitable ne veuille en prendre sa part.

Qu'on veuille bien excuser les redites, s'il nous arrive d'y tomber, lorsque nous traiterons de matières dont nous avons déjà eu l'occasion de parler; mais qu'on nous pardonne surtout si nous sommes long et superficiel tout ensemble. Le sujet est si vaste dans sa diversité que c'est le cas de suivre le précepte des gens sages : « Glissez, critiques, mais n'appuyez pas. »

Nous commençons donc sans autre préambule, suivant la classification par matières et l'ordre chronologique dans chaque division.

La collection Basilewsky, si riche en ivoires qu'elle permettra à notre collaborateur M. Benjamin Fillon d'étudier à leur aide la sculpture contemporaine de nos Mérovingiens, se complète à partir de l'époque carolingienne par les apports de MM. Castellani, Stein, Maillet du Boullay et divers.

D'un feuillet de diptyque assez barbare, qui lui appartient, plutôt ciselé que sculpté, et que nous attribuons au VIII^e^ siècle, plaque dont les trois registres représentent le *Péché originel*, l'*Arche* et le *Sacrifice d'Abraham*, nous rapprochons les quatre évangélistes de M. Stein, d'un dessin également barbare, que leurs inscriptions nous montrent exécutées par un Latin. Les enlacements des tiges qui serpentent sur le fond nous semblent une imitation de ceux dont on a prétendu orner les lettres initiales des manuscrits de cette époque.

Il faudrait peut-être reculer jusqu'au même temps une plaque de reliure appartenant encore à la belle collection de M. Stein, où le Christ dans sa gloire, imberbe et portant la croix résurrectionnelle, ce qui n'est point habituel dans ces sortes de représentations, est placé entre les quatre symboles évangéliques. L'inscription suivante, en lettres en relief, est tracée dans le bas de la plaque : OB AMOR CS RADEGID FIER ROGAVIT, qu'on doit lire : *Ob amorem crucis Radegid fieri rogavit.* Radegid est un nom gaulois et les *o* de l'inscription sont des losanges qui appartiennent à l'épigraphie de ces époques reculées.

Une plaque exposée par M. Castellani nous intrigue vivement à cause du costume des personnages qu'elle met en scène et qui ne sont autres que le premier assassin et la première victime. A gauche on voit Caïn et Abel allumant chacun leur bûcher sous la main de Dieu qui bénit celui

du second. A droite Caïn étrangle son frère renversé à terre. Puis il fuit, chassé par Dieu qui apparaît en buste dans les airs.

L'œuvre est byzantine, car la main de Dieu, dans la première scène, bénit à la façon grecque. Elle est d'époque très-reculée, car le nimbe de Dieu dans la seconde est uni, au lieu d'être croiseté. Mais quels costumes étranges portent les deux fils aînés du premier homme? Ils sont presque vêtus comme les acteurs du cirque. Un justaucorps épais, sorte de cuirasse descendant à la ceinture, pardessus une tunique relevée sur chaque cuisse, des braies en spirale, et des chausses ainsi que des chaussures maintenues par des bandelettes. Point de coiffures et des cheveux crépus.

Notons que le chapiteau de la colonne qui sépare les deux scènes, est orné d'une feuille qui descend de l'abaque au lieu de monter de l'astragale.

Tout ceci est étrange. Plusieurs ivoires du même genre seraient dispersés en Italie et proviendraient d'un ambon de la cathédrale de Salerne.

Nous classerons à la suite toute une réunion de boîtes telle que nous n'en avons pas encore rencontré de pareille. Toutes montrent le même caractère de décoration, et doivent être attribuées à l'art byzantin d'après les inscriptions qui, sur plusieurs, expliquent les sujets qui y sont représentés.

Toutes sont formées d'ais en bois revêtus de plaquettes d'os ou d'ivoire encastrées dans des bandes ornées soit d'une succession d'anneaux jointifs encadrant des rosaces à pétales aigus, ou une rosace et une tête de profil alternées, têtes d'un caractère tout particulier, au front fuyant et à la chevelure crépue que l'on retrouve parfois dans les grandes majuscules et les encadrements des manuscrits carolingiens.

M. A. Basilewsky possède trois de ces boîtes à couvercle en pyramide tronquée, dont les plaques représentent des combats de cavaliers, des jongleurs ou des jeux de cirque. Nous les attribuons à l'art grec du VIII^e^ ou IX^e^ siècle.

Celle dont l'exécution est le plus soignée et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée jadis (1^re^ série, t. XIX, p. 290) est attribuée au IX^e^ siècle par M. J. Labarte, qui y voit dans le guerrier asiatique de l'une des plaques un souvenir des guerres de Basile le Macédonien en 872.

Des cinq autres coffrets, qui sont rectangulaires avec couvercle plat à coulisses, quatre plus ou moins complets sont exposés par M. Castellani, un par M^me^ la comtesse d'Authenaise.

Celui-ci, dont les frises d'encadrement sont décorées d'une suite de

têtes seules, et le plus important de ceux appartenant à M. Castellani, représentent des scènes de la Genèse et de l'histoire de Joseph, qu'expliquent des inscriptions grecques, qui ont le grand mérite de nous renseigner sur leur provenance. Ils ont été fabriqués à Byzance ou par des mains byzantines.

Notons que les sujets des trois plaques du couvercle du coffret Castellani — *La Création d'Adam*, *La Naissance d'Ève* et *Le Meurtre d'Abel* — sont identiquement reproduites sur deux plaques exposées par M. Stein.

L'histoire douloureuse de nos premiers parents devait se développer sur les flancs de ce coffret, veuf d'un certain nombre de ses plaques. Nous



COFFRET BYZANTIN EN IVOIRE.

(Collection de M. Basilewsky)

y voyons cependant Adam en train de labourer la terre à l'aide d'un hoyau, et, sur les deux plaques de l'une des extrémités, une scène unique, précieuse pour l'histoire de l'industrie sous les Carlovingiens. Adam forge assis devant une enclume, tandis qu'Ève active le feu de la forge en donnant un mouvement alternatif à deux soufflets cylindriques qu'elle tient en main par leurs poignées.

Sur le second des coffrets de M. Castellani, des jeux du cirque sont représentés. Sur la plaque du couvercle on voit deux hommes avec des bêtes féroces, assez fantastiques même. Entre elles on aperçoit l'arrière-train d'un petit homme dont le buste est enfoncé dans quelque chose qui ressemble à un coquetier. C'est un gymnaste qui, pour échapper à la bête, disparaît dans une trappe comme on en voit figurées par de petits cercles dans la partie inférieure du diptyque consulaire d'Areobindus

(Coll. Basilewsky), où des hommes très-agiles jouent une foule de niches à des ours bien appris qui semblent acharnés à leur poursuite.

Notons, avant de quitter ces coffrets, le caractère bien tranché des sujets qui les décorent. Sur les uns, des combats ou des jeux qui peut-être se confondent : sur les autres, la genèse pénible de l'humanité, l'homme et la femme condamnés au travail. Quelle leçon pour le ménage à qui peut-être on les offrait, remplis de présents, au jour du mariage!

Un coffret, que nous publions, et un olifant exclusivement décorés d'animaux fantastiques dans les enroulements d'un cep de vigne de la collection Basilewsky, un autre coffret semblable appartenant à MM. Seillière, et un dernier olifant à M. Stein, sont-ils des produits de l'art byzantin de l'époque du triomphe des iconoclastes, lorsque la représentation de la figure humaine n'était plus admise? La chose est possible. Mais il est possible aussi que les querelles auxquelles donna lieu l'imagerie religieuse soient étrangères à la fabrication de ces petits meubles.

Notons encore dans la collection Basilewsky un bois de renne décoré sur ses bords d'un galon ciselé de même style : pièce curieuse que l'on a dû conserver dans quelque trésor d'église ou de couvent comme une rareté, provenant de quelque animal fantastique, au même titre que les défenses de narval, qui passaient pour des cornes de licorne, que les côtes de baleine qu'on se figurait être des os du léviathan, et que les œufs d'autruche, qu'on disait être des œufs de griffon.

Les monstres sculptés avec les andouillers de ce bois nous laissent cependant fort perplexe sur l'époque où le travail fut exécuté. Il y a des dragons à gueule ouverte qui sont d'une physionomie que nous sommes habitués à rencontrer vers le XII^e^ siècle.

Le Musée de Lyon, qui a fait un magnifique envoi d'ivoires, possède deux feuillets de diptyque à trois registres : l'un, bordé de feuilles d'acanthe entablées, d'un travail très-ferme que nous croyons du IX^e^ siècle, nous moutre deux apôtres, le paralytique emportant son lit après sa guérison et la Samaritaine; sur l'autre, d'un travail moins incisif et que nous croyons quelque peu postérieur, nous voyons l'aventure des rois mages encore revêtus du costume traditionnel donné aux Orientaux jusqu'à l'époque carolingienne. Ils offrent au Messie la myrrhe, l'or et l'encens; couchés tous trois dans le même lit et habillés, ils sont avertis par un ange d'une fort belle tournure d'éviter la cour d'Hérode; enfin ils retournent en leur royaume, montés sur leurs chevaux.

Une plaque de travail grec exposée par M. Stein et que nous reproduisons doit en être rapprochée. Elle présente cette particularité d'avoir été, peu de temps après sa fabrication, complétée de façon à pouvoir

s'adapter dans le cadre d'une reliure. La partie centrale montre le Christ dans sa gloire, bénissant à la manière grecque. On lui a ajouté, à la partie supérieure, qui est cintrée, une petite plaque qui la rend rectangulaire et qui porte la colombe dans un disque croiseté, entre deux sym-



PLAQUE DE RELIURE EN IVOIRE. DE TRAVAIL GREC.

(Collection de M. Stein.)

boles évangéliques; puis, à la partie inférieure, sur une autre bande correspondante, l'agneau pascal également dans un disque croiseté, entre les deux autres symboles. Nous supposons qu'un ouvrier, ignorant la signification des quatre lettres grecques I. C. — XC., aura pris le Christ pour Dieu le père, et prétendu figurer la Trinité en y ajoutant les emblèmes du Saint-Esprit et du Christ.

Il se présente maintenant un certain nombre d'ivoires où une influence antique abâtardie se révèle, et que nous croyons devoir classer parmi les œuvres de la décadence carolingienne du Xe au XIe siècle.

Telle est une plaque exposée par M. Castellani représentant sur son premier registre la *Crucifixion* avec l'arrangement symétrique ordinaire des deux soldats portant, l'un l'éponge au bout d'un roseau, l'autre la lance; de la Vierge et de saint Jean, et de deux anges dans des disques au-dessus des bras de la croix, symbolisant sans doute le soleil et la lune; sur le second, les *Saintes Femmes au tombeau*. On n'en voit que deux qui portent les aromates dans des vases ouverts, suspendus à trois chaînes qui sont absolument de la forme des encensoirs qu'on voit suspendus dans les arcatures des canons des évangéliaires du IXe siècle.

Un encensoir semblable est indiqué dans la même scène d'une plaque de la collection Basilewsky. Un premier registre montre la *Descente de croix* et les *Saintes Femmes au tombeau;* le second, le *Christ descendant aux limbes*. Cette dernière scène a cela de remarquable qu'un roi et qu'une reine, assistés de saint Jean-Baptiste, y assistent. L'inscription gravée RAIMVNDVS : ME : FECIT indique une origine latine.

Les trois mêmes scènes se trouvent encore réunies, mais différemment disposées sur une autre plaque qui est également latine par la façon dont le Christ, qui est vêtu, bénit ceux qu'il vient délivrer de l'enfer. Une certaine énergie dans le jet des plis, tourmentés à leur extrémité flottante, nous indiquerait une main allemande comme dans l'*Ascension*, que l'énergie des attitudes et l'accentué des formes sous les draperies signale dans la même collection.

Forcés jusqu'ici de fixer des époques sans savoir si des provenances diverses ne doivent pas expliquer des apparences et des exécutions différentes, nous arrivons enfin à un monument qui est presque daté. Il s'agit de l'urceum de la collection Basilewsky qui porte le nom d'Othon. Il y eut trois empereurs d'Allemagne de ce nom, de 936 à 1002. Mais c'est au dernier, qui eut des velléités de rétablir l'empire romain avec sa pompe, qu'on l'attribue à cause de l'enflure des vers dédicatoires où nous voyons son nom :

OTONI AVGVSTO PLVRIMA LUSTRA LEGAT
CERNVVS ARTE CVPIT MEMORARI CESAR ALIPTES.

Quelque chose, ornement ou lettre, qui ressemble à un K, placé à la fin de ce dernier vers, a motivé en Allemagne quelques commentaires peu concluants. Toujours est-il que les personnages des différentes scènes de la Passion sculptées sur ce vase ecclésiastique, bien qu'un peu courts,

sont d'un grand caractère, et que plusieurs d'entre eux sont empruntés au célèbre diptyque de Monza.

La même collection, que nous dirions si riche en ivoires si elle n'était riche en toutes choses, possède encore deux plaques de la même



BRAS DE CROIX EN IVOIRE.

(Collection de M. Maillet du Boullay.)

époque, l'une byzantine, l'autre latine, représentant, la première, le commencement de la vie du Christ, l'autre sa fin.

Avant de quitter les ivoires de physionomie ou plutôt de tradition encore antique, pour aborder ceux que réclame un art nouveau, arrêtons-nous devant les deux grands bras de croix qu'expose M. Maillet du Boullay et dont nous donnons un spécimen. Le galon qui les borde est de style oriental, comme les coffrets et les olifants que nous avons déjà examinés; mais les croix complètes que conservent encore quelques

églises d'Espagne nous montrent que ces ivoires ont été ciselés sous une influence moresque.

Ils étaient dorés, ainsi qu'on peut le reconnaître à quelques traces d'or retenues dans les fonds. Des pierres fines en table ou des verroteries étaient cloisonnées dans le champ réservé au centre de l'ivoire, et des ornements d'orfèvrerie, dont on voit les trous d'attache sur la tranche, réunissaient les bras de ces croix, dont les dimensions égalaient la richesse.

Si l'art byzantin continue à côtoyer l'art latin qui se développe avec des physionomies différentes chez les différentes nations de l'Occident, il se hiératise, si l'on peut dire ainsi, pratiqué par des artisans privés de toute initiative, et devient enfin ce que l'on sait dans les couvents du mont Athos.

Un magnifique diptyque jadis peint, appartenant au musée de Chambéry, et le diptyque des douze fêtes de la collection Basilewsky montrent ce qu'il est devenu au XIIe siècle : précieux, mais sec, et comme songeant avant tout à faire participer les figures de la rigidité de l'ordonnance architecturale qui les domine.

Leur comparaison avec les quatre évangélistes d'une petite plaque de la collection Basilewsky montre le changement qui s'est opéré entre le grand style de celle-ci et la manière des deux autres.

Les deux motifs principaux du diptyque de Chambéry sont, d'un côté, la Vierge entre saint Pierre et saint Paul, de l'autre, la Résurrection, encadrées supérieurement par des scènes de la vie et des miracles du Christ, que surmontent, dans des demi-cercles superposés au rectangle des plaques, d'un côté la Crucifixion, de l'autre la Transfiguration, qui en est comme la figure glorieuse. La bordure inférieure se compose d'un rang d'arcs abritant chacun une figure d'un saint grec, au-dessus d'une série de médaillons formés par les enlacements d'un ruban, qui encadrent le buste d'un apôtre. Des inscriptions grecques expliquent chaque personnage ou chaque scène.

Lorsque l'artiste eut un champ plus considérable à sa disposition, s'il soigna les visages qu'il polit avec une certaine recherche en leur donnant un type juif assez prononcé, il continua de ciseler les plis des vêtements comme dans la plaque du Musée de Lyon qui représente le Christ législateur en buste, comme dans celle de M. Odiot qui représente la Vierge en buste avec l'Enfant, comme dans le diptyque de M. Basilewsky, dont les longs personnages sont enveloppés par une plus longue inscription tracée en Italie du XIIIe au XIVe siècle et empruntée à l'Évangile, qui raconte la *Présentation au temple*.

L'art occidental du XI^e^ siècle s'accuse d'abord avec toute sa barbarie, naturelle à des gens assez pauvres pour être privés d'ivoire et employer l'os pour faire un objet de luxe, dans le coffret de la collection Basilewsky dont les arcatures abritent des figures d'apôtres et de saints qu'il a été nécessaire de désigner par des inscriptions latines. Mais il s'assouplit pour décorer les disques de dent de morse ou d'ivoire du jeu de dames de la même collection où les sujets religieux et les sujets profanes se mêlent. Témoin la vision de saint Barlaam, qui, monté sur un arbre pour se repaître du miel d'une ruche qui y est placée, s'aperçoit interdit que deux rats, l'un blanc, l'autre noir, en rongent le pied : image de notre vie, que dévorent le jour et la nuit, tandis que nous nous abandonnons à ses délices.

Pardon de la morale; elle n'est pas de nous. C'est l'imagier barbare du XI^e^ siècle qui la fait aux gens auxquels était destiné ce petit ustensile qu'il fouillait avec plus de bonne volonté que de science. Horace y mettait certainement plus de grâce; mais le sentiment est le même.

L'art manque encore de souplesse dans les quelques crosses d'un caractère particulier, que nous croyons fabriquées dans le nord de l'Italie ou le sud de l'Allemagne, que possède la même collection. Il en manque encore dans le tau du musée départemental d'antiquités de Rouen; mais comme il y a un progrès marqué dans celui de M. Basilewsky qui appartient à l'art allemand du XII^e^ siècle, tant par l'abondante souplesse des vigoureux feuillages qui le composent que par l'énergie sauvage des petits personnages qui y sont mêlés.

Deux fragments, exposés par M. Bligny, doivent appartenir au XII^e^ siècle, et tous deux, bien que revêtus d'une patine différente, montrent la même mollesse dans leurs plis. L'une est une *Descente de croix;* l'autre, l'*Arrestation du Christ.* Le costume des soldats sert à le dater. Ils portent le haubert de mailles sous une robe que recouvre la cotte d'armes, et sont coiffés du capuchon de mailles sous le heaume gemmé.

Nous entrons maintenant dans l'art qu'il faut appeler gothique afin de se conformer à l'usage, tant avec les Vierges nombreuses et encore un peu gauches que MM. Basilewsky, Stein et Benjamin Fillon ont exposées, ainsi qu'on peut le voir par celle que nous reproduisons, qu'avec la foule nombreuse des œuvres exquises qui nous sollicitent de toutes parts.

Mettons en tête la Vierge ouvrante du Musée de Lyon et celle du Musée de Rouen, bien que celle-ci ait été réduite à l'état de triptyque par la suppression de tous ses reliefs : triptyques intérieurs qui, avec quelques différences dans le symbolisme, reproduisent celui du Musée

du Louvre. Puis notons encore les autres Vierges assises ou debout des collections Basilewsky, Odiot et Maillet du Boullay ; celles de M. le baron Charles Davillier ; la Vierge et le saint Jean qui ont dû jadis faire partie d'une Crucifixion, à M. Desmottes, de Lille, et la charmante Vierge allaitant l'enfant Jésus, du Musée de Rouen.

Songez que lorsque André Pottier acquit celle-ci d'une église du département de l'Eure pour le Musée, elle était revêtue d'une telle couche d'apprêt doré qu'elle semblait une œuvre du XVIIIe siècle. Au poids seul on devinait l'ivoire. Aussi quelle émotion en la débarrassant de l'enveloppe qui l'empêtrait ! et quelle joie de découvrir peu à peu le sourire de son visage, et la finesse de ses attaches, et la savante abondance de ses plis sous les écailles de son enveloppe dorée ! Le hasard nous fit assister à toutes ces péripéties, et nous partagions toutes les émotions de notre savant maître et ami.

Deux œuvres méritent qu'on s'y arrête, d'abord par leur beauté, puis parce qu'elles ont dû être réunies dans un même ensemble avant que de l'être pour un temps dans les vitrines du Trocadéro. Nous voulons parler du personnage agenouillé que possède M. le baron Gustave de Rothschild, et des deux anges debout du Musée de Chambéry. Ils appartiennent au même art et sont de même style. Des traces d'orfrois se voient sur l'un ; les deux autres ont leurs carnations peintes. De plus, le personnage en question avait été exposé en 1867 par M. le marquis Costa de Beauregard, qui l'avait apporté de Savoie. Alors nous le rapprochions, dans notre pensée, et nous n'étions pas le seul à le faire, du magnifique groupe du *Couronnement de la Vierge*, du Musée du Louvre[1]. Or voici que nous apprenons aujourd'hui, par celui qui apporta jadis le *Couronnement* à Paris, qu'il était allé également le chercher en Savoie.

Voici donc cinq figures qui devaient composer autrefois un de ces polyptiques comme la collection Basilewsky [2] et M. Stein nous en montrent de si importants et de si charmants exemples, mais bien réduits en comparaison de celui que nous reconstituons par la pensée, et qui était, sans aucun doute, l'un des plus beaux monuments du grand art du XIIIe siècle.

Par une ingénieuse combinaison, les figures sculptées en demi-relief sur les différents registres des volets y développent le plus souvent les scènes sculptées en ronde bosse sous les édicules des deux étages du

1. La *Gazette des Beaux-Arts* en a publié une gravure par M. Gaucherel, 1re série, t. X.

2. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. XIX, p. 428.

motif central : scènes qui sont dans le haut le *Jugement dernier*, dans le bas la *Glorification de la Vierge*.



DOUBLE CROSSE ÉPISCOPALE EN FORME DE TAU.
(Ivoire allemand du XIIe siècle, de la collection Basilewsky.)

Notons que, sur un petit triptique du Musée de Lyon, les scènes des volets sont simplement peintes, ou plutôt que leurs personnages sont exprimés par un à-plat d'or redessiné en brun et en rouge.

Les diptyques religieux sont nombreux et nous mènent insensiblement du XIII^e^ au XIV^e^ siècle, où la main est peut-être plus habile, mais plus sèche et plus maniérée. La collection Basilewsky en compte six pour le moins, et tous très-importants, sans parler de trois triptyques qui sont plus importants encore. M. Stein en a trois, dont le plus grand doit être rapproché de ceux apportés par M^lle^ Grandjean et par le Musée de Dijon. La main qui les a exécutées à la fin du XIII^e^ siècle doit être la même; les scènes, qui toutes sont empruntées à la Passion, sont semblablement composées et dans le même ordre. Il y a parfois des intercalations lorsque le champ de la plaque est plus grand, étant divisé en un plus grand nombre de compartiments. Aussi le diptyque de M^lle^ Grandjean montre deux scènes de plus que ceux de M. Stein et du Musée de Dijon.

Il est rare que les ivoiriers du XIII^e^ au XIV^e^ siècle sortent du même ordre de sujets; il y a quelques exemples, cependant, d'introduction dans leurs diptyques de scènes empruntées à l'hagiographie, pour satisfaire sans doute à des commandes de gens ayant pour tels ou tels saints une dévotion particulière. Un feuillet d'un diptyque, appartenant à M. Maillet du Boullay, par une de ces exceptions, nous montre saint Jacques le Majeur en pèlerin, donnant son bâton au thaumaturge Hermogène, afin de le délivrer des démons; saint Georges, revêtu d'une armure à ailettes, ce qui indique les commencements du XIV^e^ siècle, et saint Martin, coupant son manteau; sur un autre diptyque de M. Basilewsky nous voyons aussi la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Jacques le Majeur, ce qui pourrait faire penser que ces pièces ont été destinées à l'Espagne, où cet apôtre est particulièrement honoré.

Ceci nous amène à indiquer une des questions les plus controversées que soulèvent ces charmants produits de l'imagerie du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle. Quelle est leur provenance? Si l'on s'en rapportait aux dires de ceux qui les ont apportés sur le marché de la curiosité, tous les pays pourraient les revendiquer. Mais s'il se remarque quelques nuances, celles-ci n'affectent pas le style de ces pièces, qui nous semble éminemment français, et nous les croyons toutes sorties de mains d'artisans qui, partis de l'Ile-de-France, ont pu s'établir soit au Midi dans l'Aquitaine, l'Italie ou l'Espagne, soit au Nord en Angleterre ou dans les Flandres, peut-être même à l'Est en Allemagne; qui s'y sont laissé influencer par l'art ambiant, mais en gardant malgré tout leur fond national. Ce qui nous le fait croire, c'est qu'une grande école de sculpture exista en France du XII^e^ au XIV^e^ siècle, comme le prouvent nos cathédrales, et n'exista que là, comme le montre, pour l'Italie, l'infériorité des sculptures contempo-

raines exposées au Trocadéro, qu'elles soient de marbre ou de bois.

Si l'on veut étudier ces nuances de style auxquelles nous faisons allusion, on trouvera dans la collection Basilewsky un grand diptyque terminé supérieurement par plusieurs frontons, que l'on dit italien, et



VIERGE EN IVOIRE DU XII^{e} SIÈCLE.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

qui présente en effet un certain allongement dans les figures, une certaine simplicité dans les draperies, que l'on ne rencontre pas dans un autre diptyque dont les figures courtes, les visages ronds et bien portants indiqueraient une influence flamande.

Le fragment appartenant à M. Stein, que nous publions et qui

représente la *Crèche*, par contre, est bien français. Nous ferons, de plus, remarquer l'identité du costume de saint Joseph et du personnage agenouillé de la collection G. de Rothschild.

Il nous reste, avant que de quitter cette nature d'objets religieux, à citer deux pixydes sculptées de sujets de la vie du Christ, appartenant, l'une au Musée de Dijon, qui a eu le tort d'en aviver les peintures, l'autre à la collection Basilewsky, et un diptyque du commencement du XV^e^ siècle, d'une merveilleuse finesse d'exécution, qui appartient au Musée de Lyon. Sur l'un des feuillets, le *Trépassement de la Vierge* est représenté au-dessus de l'*Arbre de Jessé;* sur l'autre, la *Crucifixion*, sujets que désignent des inscriptions françaises à jour, et que bordent latéralement des figures d'ange abritées par des étages de dais à jour, et que dominent une série d'autres dais à l'architecture microscopique.

Il nous faut encore citer une crosse du XIV^e^ siècle, de la collection Seillière, dont le sujet est double : d'un côté, la *Vierge;* de l'autre, la *Crucifixion.* A côté de l'ange qui, portant sur le nœud, relie le crosseron à la hampe, l'abbé du monastère, pour lequel elle fut fabriquée, est agenouillé. L'abbé est seul sur une autre crosse, appartenant à M. Castellani, et c'est en cela seul qu'elle diffère. La collection Basilewsky possède également plusieurs crosses; celles-ci sont italiennes, du XV^e^ siècle : l'on y peut étudier, à son aise, la différence qui existe entre l'art franchement italien et l'art français des ivoiriers du moyen âge.

Nous ne rencontrerons plus guère maintenant que des monuments civils beaucoup plus rares que les précédents, sauf quand il s'agit des boîtes à miroir que nous trouvons dans la collection Basilewsky, chez M. Castellani, chez M. Stein, chez M. Bligny. Sur ces objets civils, des scènes d'amour, et parmi elles la chevauchée de mai, ou l'attaque du château d'amour, sont le plus souvent représentées. M. Stein en possède un cependant où l'Adoration des Rois a été sculptée au XV^e^ siècle. Il ne devait pas être défendu aux personnes religieuses d'avoir soin de leur personne, et, s'il y avait des peignes liturgiques, il n'était pas impossible qu'il y eût des miroirs pour les accompagner.

Les diptyques à sujets profanes, qui avaient alors pour emploi de protéger des tablettes de cire, sont excessivement rares ; ce n'est pas pour ce motif seul que nous citons celui du XIV^e^ siècle qui appartient à M. le baron Ch. Davillier. Un de ses feuillets nous montre un jeune homme jouant à la main chaude avec de jeunes femmes ; l'autre, le même jeune homme assis à terre, les jambes croisées, entouré des mêmes jeunes femmes et se livrant à nous ne savons quel jeu.

M. du Boullay possède le feuillet d'une autre paire de tablettes à

écrire où l'on a représenté, au XVe siècle, d'un outil un peu sec, une danse de bergers.

Plusieurs coffrets doivent surtout nous intéresser par leurs sujets empruntés aux romans et aux fabliaux. Sur un dessus de coffret et sur un coffret entier appartenant à M. Castellani, et sur un autre exposé par M. Ch. Manheim, nous retrouvons les phases diverses du tête-à-tête d'un jeune homme et d'une jeune femme mal défendue par le petit chien qu'elle porte sur son bras. Un autre couvercle, du Musée de Boulogne-sur-Mer, nous montre, dans ses trois compartiments, formés par les réserves que doivent couvrir les ferrures : au centre, un tournoi ; à gauche, un chevalier enlevant une dame sur son coursier, et au-dessous



LA CRÈCHE, IVOIRE FRANÇAIS DU XVe SIÈCLE.

(Collection de M. Stein.)

le même chevalier et sa conquête continuant leur fuite dans un bateau ; à droite, l'attaque du château d'amour à l'aide d'une catapulte lançant des fleurs.

Un grand coffret de la collection Basilewsky nous montre aussi le jeu de la main chaude, et parmi plusieurs scènes d'amour et de chevalerie, l'histoire de Tristan.

Un dernier coffret, à M. Castellani, laisse deviner, dans le coin ombreux où il a été relégué, des sujets quelque peu scabreux. Nous

y voyons bien l'aventure de Tristan, qui, apercevant dans la fontaine l'image du roi, grimpé sur un arbre pour le surveiller, s'arrête juste à point dans ses entreprises sur la reine, qui ne se défendait guère. Nous voyons bien deux personnes, un homme et une jeune femme, couchés dans le même lit, une épée fichée entre eux deux; mais dans un autre compartiment du coffret nous ne voyons plus l'épée, et nous devinons autre chose... Ce mystérieux coffret serait à étudier, afin de découvrir l'origine des sujets qui y sont figurés.

M. Stein en possède un autre dont les sujets sont religieux et doivent sortir de quelque atelier parisien, car les divers épisodes de la légende de saint Denis, de saint Rustique et de saint Éleuthère y sont représentés.

L'ornementation des coffres, si nombreux dans le mobilier du moyen âge, n'a pas toujours été aussi compliquée. On s'est parfois contenté de simples ornements dorés qu'entoure un trait noir ou rouge. Telles sont les boîtes cylindriques qui, à Dijon, portent le nom de toilettes des duchesses de Bourgogne; telles sont deux boîtes presque identiques, exposées par M. Julien Durand et par M. Castellani.

Le style de leur décor, formé d'oiseaux et de rinceaux rudimentaires, nous fait supposer que ces boîtes venaient d'Orient, d'autant plus que dans l'armoire où M. Castellani a réuni sa collection de coffrets, nous en trouvons un décoré de la même façon avec des personnages évidemment persans. Mais l'Italie l'imita en lui donnant une physionomie particulière, ainsi que le montre un petit coffret rectangulaire à toit de la même collection. Un homme et une dame, dans le costume à haut col et à grandes manches de la fin du XIV^e^ siècle, y sont représentés debout, en or chatironné de pourpre. Des chiens courent sur les côtés, à travers une banderole qui porte en lettres françaises, c'est-à-dire onciales, la devise : MARONOE.

Parmi les objets d'une destination civile, il nous reste à citer un charmant manche de couteau ou de canivet, à M. Maillet du Boullay, où la faute d'Adam et d'Ève est représentée en petites figures de plein relief; un autre petit manche, parmi plusieurs autres de la collection Basilewsky, dont les sujets sont indifféremment religieux et profanes; et enfin le manche de dague du XIII^e^ siècle, si bien en main, comme disent les gens habitués à manier les armes, que la *Gazette* (t. VII, p. 97) a publié jadis, lorsqu'il faisait partie de la collection Bouvier, à Amiens.

Un pupitre tout revêtu, sur les tringles de bois qui le composent, d'un réseau flamboyant d'ivoire à jour, exposé par M. Vaïsse, appartiendrait à l'art espagnol du XV^e^ siècle, ainsi qu'une petite plaque circulaire à jour, représentant l'*Annonciation*, au baron Ch. Davillier.

Le XVI^e^ siècle a peu d'ivoires à nous offrir, à part les quatre belles poires à poudre que possède M. le baron Ch. Davillier, celle surtout que décore une figure de Vénus accompagnée de l'Amour, d'un relief très-discret et d'un modelé très-fin.

Une figure de femme nue, du même cabinet, portant un vase devant elle, nous semble appartenir à l'art allemand du XVI^e^ siècle, tandis que l'art flamand peut revendiquer un groupe en ronde bosse exposé par M. Odiot : *Mars et Vénus*, qui sont tout absorbés par les attachantes combinaisons du noble jeu de dames, tandis que des Amours lutins cueillent et mangent les raisins d'une treille.

M. Delaherche a exposé une charmante petite tête de femme du XVI^e^ siècle, posée sur une fraise d'argent, à l'extrémité d'une épingle d'ivoire qui nous fait songer aux petites figures de femmes du XIV^e^ siècle qui amortissent les « gravouères » (épingles à séparer les cheveux) de la curieuse collection de M. Victor Gay.

L'art espagnol du XVII^e^ est représenté par une tête d'*Ecce Homo*, de grandes proportions et d'un sentiment très douloureux, à M. Gaston Le Breton.

Nous terminerons enfin par une œuvre remarquable de la fin du XVII^e^ siècle : le buste d'un personnage en perruque in-folio, d'un type très personnel et d'une exécution très souple, qui porte la signature de son auteur : C. LACROIX *fecit*. Notre collaborateur Paul Mantz nous apprend dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XIX, p. 343), à propos de l'Exposition rétrospective de 1865, où le buste de M. Fau avait figuré, que ce C. Lacroix était Bourguignon et fabriquait surtout des crucifix à Gênes, où il était établi.

ALFRED DARCEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

BELGIQUE.



« Ici il y a des peintres, » pourrait-on inscrire sur la porte de l'exposition belge. Ces peintres ont été presque tous mêlés aux nôtres ; presque tous leurs tableaux ont paru à nos Salons. Nulle part en Europe, proportionnellement à la population, il n'y a autant et de si bons peintres que chez ce peuple. C'est celui qui a le plus sûr, le plus gras maniement de la peinture. Il en joue à pleines mains, et c'est à croire cette fois que tout Belge naît peintre, a le sens inné des belles tonalités et remue la pâte avec une pleine certitude.

La base des colorations en Belgique est un gris noir transpercé de reflets, avec lequel on appuie sur les ombres, on rend le relief d'une manière solide et énergique. En général on y étend largement le ton, qu'on fait intense et riche, en le contenant avec une sobriété qu'on peut appeler *cossue*.

L'étalement aisé et plantureux de la couleur *manégée* dans une contexture délicate et vigoureuse à la fois est le caractère de cette peinture, où

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XVIII, p. 50 et 147.

le clair léger se dégage de l'enveloppe laineuse, étoffée, moelleuse des gris foncés.

L'histoire de cette peinture est notre histoire : c'est le tressaillement historique de 1830 porté à nos frontières ; c'est le passage de Courbet



FIGURES DU TABLEAU DE M. WAUTERS : « LA FOLIE D'HUGO VAN DER GOES »

(Croquis de l'artiste.)

laissant de longues traces dans les ateliers de Belgique; c'est on ne sait quelle prospérité et quelle santé dans la petite nation qui se sont reproduites dans son art. Mais une grande partie des toiles qu'exposent les Belges, nous les avons vues ou nous en avons vu de pareilles, et on en a parlé sans cesse dans la *Gazette*. On n'a plus rien à dire de M. Wau-

ters, sinon qu'on reconnaît encore une fois son beau talent large, expressif en dessin, tranquille et ferme en tonalités. La paix, le bon et bel accord des couleurs est en effet le trait magistral de la peinture de son pays. On n'a plus rien à dire de M. Alfred Stevens, sinon ce qui n'en a pas été dit, c'est que la marque de son talent est maintenant dans la science et l'amour des reflets, qu'il pousse jusqu'à l'extrême. Et je noterai, à ce propos, une curieuse ressemblance de facture entre la *Galerie de peinture* de M. Alma Tadema, à l'exposition anglaise, et quelques-unes des toiles de M. Stevens. Chez Mme Alma Tadema, l'analogie paraît peut-être encore plus visible. Il y a eu là, dans l'éducation, un même point de départ. Il reste pourtant un petit compte à régler avec M. Stevens. En homme de beaucoup d'esprit, il s'est aperçu qu'il y avait profit à « mettre l'art à la portée des bourgeois », et que cette portée ne s'élevait pas au-dessus des sujets et des titres de romances. Depuis longtemps les peintres font, par exemple, une statue de nègre qui rit aux éclats, tandis qu'une femme de chambre la contemple, ou bien un buste de faune qui se meurt de rire pendant qu'une marquise l'examine. Il fallait rendre de la fraîcheur à une vingtième édition de cette chansonnette comique; un masque japonais a suffi à M. Stevens pour raviver la ritournelle resassée. Mais quelle connaissance de Paris il avait, pour s'être senti sûr d'avance que les Parisiens ne souriraient pas de titres comme : *Le Sphinx parisien*, *Une Horrible certitude*, *Un Chant passionné*, *Désespérée*, *Le Besoin de rêver*, etc. Si l'on ne faisait honneur à l'esprit moqueur de M. Stevens du choix d'un tel bouquet, si l'on devait au contraire l'attribuer à sa sincérité, nous serions tous bien désillusionnés. M. Willems aime le même genre de titres, il faut donc qu'il ait aussi beaucoup d'esprit, car toute autre explication serait cruelle. Ceci n'était qu'une parenthèse; je reviens à la peinture.

Les animaux de M. Joseph Stevens ont été maintes fois célébrés, et les voilà qui reparaissent tous à l'Exposition, dans leurs allures amusantes, traités avec esprit et vigueur.

Un artiste aujourd'hui âgé, qui a exercé une action sensible sur la rénovation de l'art belge depuis 1835, M. de Brackelaer, dont Leys fut l'élève, a envoyé au Champ de Mars de remarquables tableaux, très-lumineux, tout allumés de fines notes rouges et de clartés pleines de vivacités où se sent le souvenir de Pieter de Hooghe, mais où le sens particulier de la nature a une belle part et qui ne sont point sans rapport avec l'art anglais moderne. Une impression d'archaïsme, introduite à travers la nature moderne, plaît à ces artistes. On la retrouve dans les

beaux paysages de M. Lamorinière, imprégnés d'un doux et noble sentiment, d'une haute et grave harmonie dans leur simplicité verte et grise. D'un peintre mort trop jeune, Boulenger, nous voyons des œuvres extrêmement remarquables aussi. Sa *Vue de Dinant*, entre autres, est une toile de maître, de grande ampleur, de tonalité magnifique.

Le charme des ombres onctueuses, des lumières rasantes que Mme Collard étend sur ses prés d'un vert bleui, où montent des arbres à la



LE GÉOGRAPHE, PAR M. DE BRACKELAER.

(Croquis de l'artiste.)

délicate écorce violette; l'amalgame de ses modulations variées, pressées; ses détails fins, précis, mais rapides, qui font penser à de vieilles gravures, nous sont bien connus.

Les beaux animaux de M. Verwée, aux formes robustes, et ses herbages tranquillement lumineux, peints d'une brosse hardie, aisée, qui va saisir tous les tons dans leur richesse ou leur fraîcheur, les discipline et les assouplit en accords si justes, nous sont bien connus aussi.

En revanche, nous apprenons cette fois à connaître MM. Ter Linden et Verhaeren, deux artistes qui savent toute la vigueur et tout le charme qu'on peut mettre dans les tonalités en les assoupissant et en les rame-

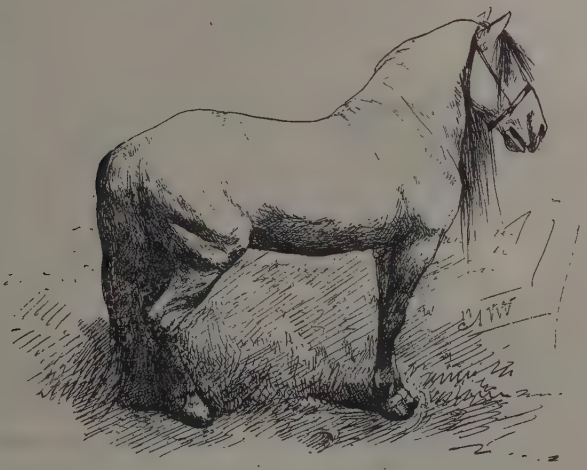
nant à un accord neutre, plein d'unité et de sonorité profonde. M. Ter Linden a aussi des clartés d'une grande finesse. Courbet avait passé chez tous deux.



LE VERGER, PAR Mme MARIE COLLART. (Croquis de l'artiste.)

Nous avions apprécié les délicates variations de M. Artan; MM. Bouvier, Baron en font d'analogues, différentes dans le thème choisi et dans la facture, mais indiquant des nerfs que met en vibration la moindre

finesse des nuances dans la coloration. Une petite chose de M. Hannon, un coin de rue tout attendri de légers reflets ; les maisons de M. Moer, qui se montre rarement en France et qui a le sentiment de la lumière ; les arbres énergiques de M. Coosemans ; les vaporeux, larges et moelleux paysages de M. de Knyff, de M. Clays, de M. Tscharner et ceux de M. Mols ; les remarquables portraits de M. de Winne, si fermes dans une gamme si délicate, M. Van der Bosch et son chat, comme Vhittington, les enfants de M. Verhas et les tableaux de MM. Willems, Verlat, Cluysenaar, De Vriendt, etc., tout ce que nous sommes habitués à voir



L'ÉTALON, FRAGMENT DU TABLEAU DE M. VERWÉE.

(Croquis de l'artiste.)

est là. Ajoutons-y les enfants de M. Agneessens, les petits personnages de M. de Groux et de M. Verhaert, les peintures de M. Dubois, qui lui aussi a gardé une brosse de Courbet, puis MM. Madou, Portaels, jadis les chefs du mouvement, alors qu'il était encore timide, et cette énumération trop courte prouvera combien j'avais raison de dire, en commençant, que la Belgique est par excellence le pays de la peinture, le pays où l'on a le sens de ses agissements sûrs, calmes, étoffés et puissants. Que l'on se figure ce sens répandu chez un peuple de trente ou quarante millions d'habitants : le résultat serait écrasant. Et je m'excuserai personnellement envers les artistes belges de *ramasser* leur art en si peu de lignes. L'espace qui m'est compté me contraint à cet abrégé, où l'on ne saurait se rendre compte de l'étonnant épanouis-

sement que les vingt-cinq dernières années ont donné à l'art en Belgique. Cette exposition est la plus forte au point de vue de la manœuvre de la brosse et même du couteau, et de la traduction pittoresque des choses par les conventions du pinceau.

Là-dessus, nous passons la Manche et nous arrivons enfin à cette exposition anglaise qui, à son tour, est la plus intéressante par le caractère national, par l'esprit tranché et par l'aspect tout particulier de ses œuvres, bien que l'art insulaire anglais ait avec le continent des attaches que l'on peut voir aisément.

ANGLETERRE.



LE CAPITAINE BURTON, PAR M. LEIGHTON.

L'Exposition anglaise fit grand bruit en 1855, mais en 1867 elle n'en fit point du tout. En 1855, trente-quatre peintres de la Grande-Bretagne obtinrent des récompenses; en 1867, quatre, seulement, furent récompensés. En 1855, l'art anglais fut pour nous une révélation. La nature intime, spirituelle et semi-philosophique des sujets, indiquant la descendance d'Hogarth et de Wilkie, la bizarrerie poétique de certaines compositions, la raideur des peintres d'histoire, la singularité acide des colorations, la fraîcheur, inaccoutumée à nos yeux, de certaines harmonies dissonantes, la hardiesse et l'importance des aquarelles, genre qui nous parut tout nouveau, enfin les préraphaélites avec leurs affectations de minutie naïve ou de simplicité barbare, tout nous apporta la surprise. En 1867 l'école anglaise, au contraire, était en pleine indécision. Les préraphaélites s'arrêtaient, et un autre rameau encore renfermé dans le secret du bourgeon, se préparait à s'élancer du tronc. L'orientalisme et le japonisme commençaient à tourmenter l'art industriel, et le trouble de cette invasion se répercutait jusque dans les tableaux. L'art français préoccupait à son tour un certain nombre d'artistes. Une brume planait au-dessus de l'art anglais, cachant de prochaines transformations, celles que nous voyons aujourd'hui.

D'origine, cet art est flamand et hollandais, et par le tempérament du peuple et par les données intimes de la peinture. Ce rapport avec la Hollande est de parenté plus que d'imitation. Les mêmes maisons, le même ciel, les mêmes mœurs, la même vie maritime, une même tendance religieuse se retrouvent en Angleterre et dans les Pays-Bas. Des artistes comme Reynolds, Lawrence, Gainsborough, Turner, Constable, Crôme, etc., se rattachent directement aux Hollandais, et pourtant sont anglais. Turner, dans ses étrangetés; Constable, en voulant peindre des ciels, des écluses, des rivières, des cathédrales d'Angleterre; Wilkie avec ses scènes de fermiers et de villageois, sont restés imprégnés de peinture hollandaise. Néanmoins leurs essais de coloration hardis ou excentriques troublèrent le monde de l'art autour d'eux, et les générations suivantes se laissèrent duper à des tonalités crues, aigres, heurtées qui donnèrent à penser en 1855 que, las de l'huile et entraînés par le goût des pickles, les Anglais voulaient dorénavant peindre au vinaigre. En art, en littérature, par génie national, les Anglais sont portés au détail, qu'ils sentent très fortement; ils se plurent donc à *détailler* la coloration, à en *débiter* une à une les oppositions. Il y avait cependant, à cette Exposition de 1855, une masse moyenne, que nous appellerions bourgeoise, et qui affadissait ces crudités de manière à les rendre acceptables aux palais les moins audacieux.

Le sentiment harmonique, calme, s'était perdu ou n'était pas né encore dans l'art anglais, où abondaient les anecdotes spirituelles et où un agaçant pétillement de tons faisait grincer des dents.

Les confrontations plus fréquentes avec les Italiens et les Français eurent enfin leur contre-coup sur les Anglais. M. Ruskin, l'esthéticien, conçut en Italie d'assez singulières idées, mais des idées curieuses, et il parvint à en animer pendant quelque temps un certain nombre d'artistes, d'autant plus facilement qu'elles étaient dans l'esprit de la nation. Vers 1845 se forma donc l'école préraphaélite dont le but semblait être de retrouver la naïveté et la grandeur de l'expression par une rigoureuse et dévote minutie dans les détails. MM. Millais, Rosetti, Holman Hunt, Martineau qui est mort, Madox Brown, etc., en furent les initiateurs et les principaux soutiens, mais continuèrent à marcher dans le sentier des colorations tourmentées et multiples. M. Millais, par la puissance seule de ses intuitions artistiques, sut arriver peu à peu à l'enveloppe, au calme, à l'équilibre de la tonalité. Les seconds venus parmi le préraphaélitisme, MM. Burne Jones, Crane, Richmond, Spencer Stanhope, et en flanc M. Watts qui est plutôt un postraphaélite, se sont rangés dans cette voie où l'on aperçoit le désir d'employer l'art des Florentins à

exprimer une poésie un peu bizarre mais d'accent très net. Mason, mort en 1872, et Walker, mort en 1875, allaient à leur tour engendrer un nouveau mouvement. Mason fut éclairé lui aussi par la peinture des Florentins, et revint d'Italie avec des idées fécondes. La simplicité de facture, l'unité de coloration lui paraissaient, comme aux anciens maîtres, le plus puissant moyen d'exprimer un sentiment. Walker puisa une semblable inspiration dans les tableaux de Millet.

Les peintures de Leys et de M. Jules Breton, l'un par le sentiment recueilli et grave qu'il avait trouvé dans l'archaïsme, l'autre par son élégance poétique exagérée qui réveille l'impression d'un *nocturne* musical, émurent les jeunes gens. M. Millais, de son côté, exprimait de la façon la plus haute, des idées analogues avec ses paysages, entre autres le *Froid octobre*, avec sa *Veille de la Saint-Agnès*, avec sa *Femme du joueur* et d'autres tableaux.

Mais l'enveloppe blonde et mélancolique, le sentiment tranquille, délicat, et, sous cette tranquillité, plein d'une sorte de mystique et souffrante exaltation, que montrèrent Mason et Walker ne furent pas compris. Une lutte s'engagea entre eux et quelques-uns de leurs partisans contre le reste de la peinture. MM. Birket Foster et North, aquarellistes de beaucoup de talent, soutinrent vivement Walker et Mason, et eurent plus d'une fois à relever leur esprit découragé.

Les choses se faisaient très complexes dans l'art anglais. L'illustration y devint bientôt, plus que jamais, une source de talents originaux. Walker débuta en illustrant des magazines, et le célèbre écrivain Thackeray, qui se plaisait à faire lui-même les dessins destinés à orner ses romans, ne tarda pas à trouver que Walker s'y prenait mieux que lui-même. Ce furent d'autres jeunes artistes, dessinateurs pour les journaux et les livres, Pinwell et Houghton, qui se rallièrent les premiers autour de Walker et prirent avec lui la tête du mouvement. Mason était plus âgé et marchait parallèlement, plus fort peintre et artiste moins naïf que Walker. Les écoles de Kensington, fondées par le gouvernement, engageaient à cette époque la lutte contre les écoles de l'Académie, et, fait singulier, c'était dans l'établissement officiel que se nourrissait l'art indépendant et novateur, tandis que l'institution libre de l'Académie endormait ses élèves dans les traditions froides. Il serait injuste pourtant de considérer l'Académie à ce seul point de vue, car M. Leighton et M. Poynter, en cherchant à y créer le sens de la peinture classique, l'étude de la forme antique, étaient eux aussi des novateurs fort décidés; ils se reliaient, par leurs désirs de rigueur et de sévérité dans le dessin, aux nouveaux préraphaélites; et le jeune monde de Walker et de Mason

voulait de son côté poser dans les décors modernes des personnages de dessin antique. Par là-dessus agissait le journal le *Graphic*, curieuse école de vivantes études sur la vérité, où venaient travailler les élèves de Kensington, comme MM. Herkomer et Gregory, et où se distinguait M. Small. Les fondateurs de la jeune école anglaise, Mason, Walker, Pinwell et Houghton, par un sort fatal, sont morts tous les quatre. Les trois derniers ont fini jeunes, peut-être à la peine, peut-être à cause d'un tempérament nerveux et frêle, que la lutte, le travail, la sensibilité excessive ruinèrent rapidement.

Aujourd'hui le mouvement qu'ils ont imprimé entraîne un grand nombre d'artistes de talent: MM. Herkomer, Gregory, Boughton, qui s'était préparé en France, puis chez M. Édouard Frère qu'on estime beaucoup en Angleterre, Small, Morris, Robert Macbeth, Green, Morgan, Bayes, Aumonier, etc.



MUSIQUE, PAR M. ARMSTRONG.
(Croquis de l'artiste.)

D'autres courants encore circulent dans l'art anglais. Comme je l'ai dit, M. Leighton a voulu y réinstaller un art sévère, voué à l'étude de l'antique. Ses élèves, M. Poynter et M. Prinsep, le suivent avec beaucoup de résolution. Néanmoins ils semblent secs à côté des précédents, malgré le sérieux de leur talent. Il y a du caractère dans les *Blanchisseuses* de M. Prinsep, et de l'invention dans la manière dont il déroule leur théorie sur cette pente de terrain qu'il a coupée avec brusquerie et originalité. La *Catapulte* de M. Poynter est d'une conception remarquable, d'un travail très sérieux. La *Leçon de musique* de M. Leighton est très aimable, et son *Élie au désert* a de l'allure. Mais le charme, la vie et la vivacité manquent à ces artistes. M. Leighton devrait porter toutes ses forces sur la sculpture où il se ferait une renommée, et sur le portrait qui demande des maniements presque plastiques; de lui-même le portrait fournit à l'artiste la *vie* que celui-ci n'évoque pas toujours aisément quand il faut la faire naître dans des sujets qui ne touchent que la science et les souvenirs littéraires. M. Armstrong se rapproche de ce groupe, mais il garde un charme de douce simplicité à travers la sévérité, et son tableau intitulé *Musique* a une remarquable impression de calme et de grave rêverie.

Autour de M. Calderon qui ne comprend pas bien la couleur, quoiqu'il la cherche de tous côtés, mais qui a parfois d'heureuses rencontres, comme le prouvent les figures spirituelles de sa *Dernière Touche*, marche un groupe que ses dehors froids, sinon ses visées, rattachent au précédent; on l'appelle l'école de Saint-John's Wood, d'après le quartier de Londres où l'on se réunit au début. M. Storey, beau-frère de M. Calderon, MM. Yeames, Marks, Hodgson, Watson, en sont les coryphées.

On ne saurait oublier de signaler la vigoureuse école écossaise, l'école des marines et des pêcheurs, dont M. Hook a été le porte-fanion, où se distinguent MM. Hemy qui fut élève de Leys, Colin Hunter, Mac-Callum, Mac-Whirter, et à laquelle peut être rattaché M. John Brett, le paysagiste de Cornouailles. J'aime les fermes accents de cette école, ses belles eaux brillantes, ses terrains couverts d'herbes sombres, ses rudes pêcheurs qui travaillent, ses maisons de bois, ses barques, ses ciels. Son pinceau n'a pas de tendresse, son âme n'est pas hantée par la rêverie, mais ses adeptes s'appuient fortement sur la terre, ils prennent corps à corps, sainement, virilement, la réalité. Parmi les artistes que je viens de nommer, M. Mac-Whirter a un sentiment très pénétrant. Son *Village de pêcheurs* éveille une sensation forte et intime.

Les riches provinces manufacturières et commerciales de l'Ouest ont toujours soutenu une école de peinture, ou plutôt un groupe d'artistes. Il y a trente ans, c'était l'école de Bristol dont faisait partie Danby, l'auteur du *Coup de canon* de 1855. Aujourd'hui c'est l'école de Manchester; elle est éprise de Corot, et elle recherche les œuvres de M. Fantin-Latour. Celles-ci y produiront quelque jour un certain ébranlement. Cette école n'est pas représentée à l'Exposition.

Les tentatives de M. Whistler, les œuvres de M. Legros ont laissé aussi leur impression chez quelques artistes. Quant à l'Académie, son rôle réside dans une hésitation et une incertitude que marque fort bien le système d'enseignement adopté dans ses ateliers. Chaque mois, un nouvel artiste est chargé de corriger et d'inspirer les élèves; de sorte qu'au bout de trente jours M. Pettie succède à M. Alma-Tadema, puis à M. Pettie succède M. Marks, et ainsi de suite, au grand dam du *scholar* qu'on embrouille et qu'on désespère par ces diversités. Çà et là, de certains artistes ne se relient plus aux principaux groupes et participent surtout de la tradition générale et moyenne représentée par les héros de l'Exposition de 1855. Ceux-ci, ceux du moins qui ont survécu, forment à présent, à peu d'exceptions près, un ensemble bonhomme, *bourgeois* et éteint. Ils sont vieux et leur peinture a vieilli. MM. Frith, Grant, Elmore, Armitage qui travailla avec Paul



O.Knillé, pinx. et del.

Exposition Universelle.

PLATON ET SES DISCIPLES.

(Fragment de Frise)

Gazette des Beaux-Arts

Imp V^ve A.Cadart.Paris

Delaroche, Goodal, Cope, Ward, Mac-Nee, Paton, Redgrave, voilà les principaux conducteurs de cet autre chœur, où domine le talent de feu Landseer, qui éclate si bien dans la merveilleuse scène du *Singe malade*. Tous les artistes de cet ancien groupe ne sont pas annihilés; le portrait de Mme Wiseman par M. Mac-Nee est d'un joli sentiment, léger, vivant, rappelant quelque figure de 1835 comme on en voyait dans les lithographies de Gigoux ou de Devéria. Chez M. Grant il y a encore quelque chose, une netteté sobre, de la justesse, de l'observation, et chez M. Redgrave il y a une vive expression de l'été, de sa chaleur, de sa lumière, de son plantureux aspect, et aussi l'intime expression de la terre civilisée, de la terre qui entoure le cottage.

Mais en 1878, à travers toutes les différences d'écoles, de tendances, comme en 1867, à travers les indécisions, comme en 1855, à travers les acidités, comme en 1820 avec Constable et Turner, comme à la fin du XVIIIe siècle, l'œil anglais est resté le même.

Une tonalité jaune et rousse, légèrement aigre, qu'avive du rouge, que du gris atténue, et qu'irisent des nuances vineuses et violacées, tel est le thème principal des colorations anglaises. On le retrouvera chez Reynolds, chez les Crôme, partout. Ce thème est venu de la peinture hollandaise, il est aussi dans le goût national et dans le pays même. Les constructions en briques, les boiseries protestantes, les grandes nuées brumeuses et fumeuses transpercées de soleil, les prairies, les eaux limoneuses le donnent tout préparé. Nous pouvons le poursuivre de tableau en tableau, malgré les factures et les sentiments les plus divers; dans l'*Automne doré*, de M. Cole, dans la *Neige au printemps*, de M. Boughton, dans le *Chant du soir*, de Mason, ou la *Vieille Grille*, de Walker, dans le *Garde royal* et les *Montagnes d'Écosse*, de M. Millais, dans les portraits de M. Orchardson et ceux de M. Ouless. Il nous apparaîtra dans les paysages écossais ou gallois, dans la *Dernière Touche*, de M. Calderon, dans les figures de M. Watts, chez M. Herkomer et chez M. Grégory. M. Pettie, M. Holl, M. Goodall, M. Hodgson, feu Landseer, nous le montreront, et M. Alma-Tadema lui-même n'y échappera point. Il s'épanouira aussi avec les aquarelles de M. Aumonier, de M. North, de M. Small, de M. Green, de Pinwell, de Houghton et de tant d'autres.

Si nous entrons dans la maison décorée par MM. Collinson et Lock, nous le retrouverons en voyant que le parloir y est rouge-vineux, avec des rideaux à fleurs rousses empruntées à la Turquie, et avec une tenture jaune persano-japonaise; ailleurs, le mobilier composé par M. Whistler sera jaune et roux; les meubles de la jolie chambre exposée par MMlles Garrett seront recouverts en étoffe jaunâtre.

A ces tonalités se joignent parfois des nuances neutres prises aux Florentins, mais plus encore aux Japonais. MM. Richmond, Watts, Burne-Jones, se servent d'un olive bronzé et d'un violacé grisâtre qui viennent des bords de l'Arno, de Lombardie ou de Kioto. Le tableau égyptien de M. Alma-Tadema renouvelle les tons des papiers-cuirs de Nagazaki ou de Yédo.

Comme une grande délicatesse et une grande subtilité guident bien des peintres anglais, c'est avec une certaine subtilité aussi qu'il faut rechercher l'origine de ce thème jaune et roux. Assurément une impression du soir, une impression de fin du jour et de fin de saison, l'amour du crépuscule et de l'automne, du ciel pâli et doré, des feuilles mortes, des herbes brûlées par le soleil, est gravé dans l'âme anglaise. Les heures qui terminent le travail commencent le repos et ramènent les gens vers leur intérieur, la saison qui, rallumant le foyer, en rend les jouissances si vives, sont les plus douces pour ce peuple plein de tendresse sous sa rude énergie. Le repos jusqu'à l'accablement, et sa volupté poussée jusqu'à l'aigu de la souffrance, voilà même ce que parfois exprime l'art anglais.

Combien voyons-nous, à cette exposition, de tableaux où les gens reviennent le soir après le travail. C'est avec une avide aspiration que les Anglais en appellent à la campagne, et à celle qui est proche des habitations, avant tout. Les parcs, les jardins publics, plaisent à ces peintres. Ce pays de l'industrie ne nous envoie pas un seul tableau où soit peint le travail industriel, et si le chemin de fer apparaît dans la peinture, ce n'est que pour servir de cadre au voyageur. Mistress Gaskell, dans son roman *Nord et Sud*, a bien exprimé ce désir ardent d'échapper à la fumée et à la boue des cités industrieuses, pour aller respirer l'air et voir le soleil se coucher dans les districts agricoles parfumés de l'odeur des herbes et des feuillages.

Sous ce climat pluvieux, la pluie cependant a son attrait et ses charmes pittoresques. Les peintres d'Angleterre aiment à fêter l'apparition de l'arc-en-ciel, et les idées protestantes, sans doute, ont leur part à cet intérêt qu'inspire le signe d'alliance chanté par la Bible.

Autrement le protestantisme n'apporte guère d'œuvres directes. Nous ne le retrouverions que dans les *Invalides* de M. Herkomer, et dans un tableau de M. Holl. Ces invalides de Chelsea, avec leur beau parc, occupent beaucoup la peinture; on les représente souvent. La mer, le peuple, les pauvres sont réunis là sous une seule espèce, celle du pauvre heureux, soigné, choyé, car le pauvre, en pleine misère, est écarté des voies où passe le peintre. Il a fallu un imitateur de Gustave

Doré, M. Fieldes, pour songer aux guenilles. Les filles des champs, les blanchisseuses, les laboureurs, le peintre anglais les préfère et les fait agréables, presque élégants. Cette campagne, avec ses jolis chemins sablés, ses haies, ses gazons, entraîne un peuple riant. Le bateau apparaît souvent; la mer est territoire anglais. Le cheval est plus rare. Il semble qu'il y a tendance à s'écarter des sports. Le livre de Wilkie Collins, *Mari et Femme*, où les sports étaient attaqués si fortement, correspondait sans doute aux idées du monde artiste, plus nerveux qu'athlétique. Et puis, le marin est plus poétique que l'homme d'écurie, et la mer est un plus noble champ de courses que la piste d'Ascot. La musique est entrée dans la vie anglaise, et j'aperçois plus de musique à l'exposition de la Grande-Bretagne qu'à celle de l'Allemagne, où j'en aurais attendu davantage.



NEIGE AU PRINTEMPS, PAR M. BOUGHTON.
(Croquis de l'artiste.)

Les jeunes filles, les femmes et les enfants remplissent les toiles de l'Angleterre, surtout les jeunes filles, dans leur fraîche et pure magie. Mais parmi ce monde je vois briller les grandes dents qui soulèvent la lèvre et j'entends craquer la grande mâchoire qui mange sans relâche, trait caractéristique chez les ladies aussi bien que chez les mistresses.

Et puis, ce qui semble sourdre à travers les sensations tendres, souriantes, ou se révéler sous l'éclat et le brillant d'un monde heureux, c'est comme dans l'aquarelle de Pinwell, intitulée *Le Parc de Saint-James* et dans le *Départ* de M. Holl, l'accablement de ceux que broie le laminoir de cette vie d'activité, de concurrence. On sent la stupeur, l'effroi secret des âmes étreintes dans l'engrenage; on surprend le son étouffé du sanglot intérieur de ceux qui succombent à la peine et qui ne peuvent plus lutter, tandis que les autres s'en reviennent en chantant le long des haies en fleur, que les guinées tintent, que la locomotive jette ses hurlements.

Si nous quittons ce monde moderne, le champ se rétrécit soudain. La peinture monumentale n'a point d'espace à demander aux murailles protestantes, et les murs des édifices laïques ne se prêtent pas volontiers

à ses décors. Il en résulte que la peinture d'histoire et le nu sont relativement rares. Les sujets de l'histoire du pays se résolvent en tableaux d'appartements. L'archaïsme de l'Antiquité ou de la fin du Moyen-Age a néanmoins des adeptes, les uns poursuivant un réalisme de restitution qui rajeunit les sujets, ou en trouve d'inattendus, les autres doués d'une vision particulière qui renouvelle les formes et les aspects. Quelques artistes se consacrent à l'Orient, quelques-uns aussi aux sujets français de l'époque révolutionnaire ou napoléonienne.

Comme on l'a toujours dit, l'art anglais est bien anglais. Dans la peinture allemande, il n'y a que fort peu de physionomies allemandes. J'entends par là des figures aussi particulières que peuvent l'être celle de M. Menzel ou celle du prince de Bismarck, ou celles des disciples du Christ, peints par M. Gebhard. Mais dans la peinture anglaise, le type national fortement accusé se voit de tous les côtés.

Voilà pourquoi *La Première Poste* de M. Sant, peintre ordinaire de la reine, est si intéressante, en dehors de son exécution où l'on pourrait retrouver une tendance à s'inspirer des étoffes blanches de M. Millais. La bouche en bec-de-lièvre qui laisse voir les dents et qui donne un caractère sauvage aux figures féminines les plus civilisées, est là, cruelle et terrible. Dans le portrait de Lady Cavendish par M. Richmond, on la retrouve, et sous cette peinture à la fois légère, délicate et rigoureuse, on croirait voir une reine de la Polynésie qui a pris l'habitude de percer ses lèvres d'un coquillage.

Singulièrement dur et sinistre est le type à l'œil froid, aux grandes bouches serrées, des jeunes filles qui jouent le *Whist à trois* de M. Millais, avec leurs grandes toilettes à flots et à replis bouillonnants. Ils ne sont pas doux ni tendres les animaux que la nature a pourvus de fortes mâchoires, et toute la volonté, l'impassible détermination et le *sans quartier* de la race sont écrits chez ces femmes. Je me hâte de dire que la civilisation a tourné en simple énergie dans la vie et en grand appétit de sandwiches et de roastbeefs, les instincts primitifs si fortement taillés sur ces têtes.

Le type maigre aux grands yeux caves que M. Burne-Jones et M. Richmond ont donné à la Viviane du Moyen-Age et à l'Ariadne antique, est encore un type anglais, le type des âmes poétiques par excellence, mais toujours avec la mâchoire accusée et amie des viandes saignantes, et toujours avec un arrière-sentiment dur et farouche, sensible quoique lointain.

M. Watts, du côté des hommes, a rendu ces mêmes caractères avec une vigueur, une ampleur à établir les masses tout à fait remarquable.

Qu'on voie son duc de Cleveland, et l'on ne sentira pas précisément la douceur et la bonté dans ce visage.

Le *Portrait du capitaine Burton* si énergiquement peint par M. Leighton est très effrayant. Je me rappelle que ce célèbre voyageur terrifia plusieurs membres de notre Société de géographie, qui fêtèrent son passage à Paris en l'invitant à dîner. Il ne parlait que de sabres de son invention avec lesquels il découpait un homme comme une volaille, en aiguillettes. Nos géographes, bons bourgeois fort doux ainsi que vous et moi, sentirent leurs cheveux se dresser sur la tête en l'écoutant. Il est certain que l'état normal de cette figure, à en juger par la peinture de M. Leighton, est une expression de fureur.

Mais si j'ai insisté sur un certain trait presque cruel et farouche de la physionomie anglaise, c'est qu'elle a un correctif dans la beauté et l'élévation du front, la noblesse du nez et la fermeté pénétrante du regard. Cette race puissante, qui du fond de son île a soumis et rempli une partie de la terre, a le double privilège de la violence des penchants et de la supériorité intellectuelle qui les discipline et les emploie à de grandes et bonnes choses.

Justement M. Millais célèbre d'une façon émouvante une de ces grandes choses modernes qui font tressaillir l'Angleterre jusqu'au fond du cœur.

« Le passage du pôle existe, et c'est l'Angleterre qui le trouvera, qui doit le trouver. » Telles sont les paroles, ou à peu près, que prononce le capitaine Trelawney, l'ancien ami et compagnon de Byron en Italie et en Grèce. Et sur sa main crispée qui voudrait déjà étreindre l'avenir, se pose calmante la main de la jeune femme assise à ses pieds et lisant le récit des tentatives faites pour la découverte du *Passage du Nord-Ouest*.

La chambre ornée de pavillons, de cartes, d'atlas, est pleine de jour, et par la fenêtre ouverte on voit le ciel et la mer clairs et attirants. Peut-être le capitaine a-t-il la figure trop contractée. Mais comment exprimer d'autre façon l'impatient appel dont son cœur est gonflé? La jeune femme est merveilleuse d'attitude vraie et de *britannisme*. Un grog très fort est à côté du marin, autre trait britannique.

Certes, ce tableau m'émeut beaucoup. Voilà bien le drame et l'idée modernes, concentrés, rendus avec toutes les ressources de la réalité la plus simple, et partant la plus puissante.

Si je parcours ensuite l'œuvre exposée par le grand peintre, j'admirerai ce chef-d'œuvre de gracieuse et délicate coloration, de douce et intense expression, de grâce infinie, qui s'appelle la *Femme du joueur;*

j'admirerai cet étonnant vieillard, le *Garde royal* rouge, magnifique d'éclat, de liberté, de hardiesse, de sonorité ; je m'arrêterai devant le paysage du *Froid Octobre*, si personnel, si juste, si vrai, avec ses eaux d'acier, avec ses grandes herbes et ses arbres que couche le vent aigu, et avec ce souffle d'air et cette lumière grise qui l'animent ou l'éclairent. Le portrait du duc de Westminster me paraîtra très-harmonisé et me montrera le parent d'un des grands seigneurs de Reynolds ; et le portrait de Mme Bischofsheim me semblera réalisé avec une mâle élégance, une rare fermeté et un sens profond de l'individualité. Les *Trois Sœurs*, si naïves, si librement peintes dans leur gamme diaprée, si enfantines, m'éblouiront par une rare splendeur de tonalités claires et de vie richement illuminée. M. Millais est un des *hommes* de la peinture du XIXe siècle ; et je ne pense pas être obligé d'ajouter : tant pis pour qui ne saurait s'en apercevoir.



L'AMOUR ET LA MORT, PAR M. WATTS.
(Croquis de l'artiste.)

La variété de son œuvre est splendide, depuis l'exactitude absolue et décisive, jusqu'à la puissance des plus grands éclats et jusqu'à la magie du charme le plus rêveur et le plus pensif.

Le préraphaélitisme minutieux a disparu ou à peu près dans tout ceci, mais la main hardie et vigoureuse, l'œil pénétrant et sensible, l'esprit aux sentiments intenses qui étaient dans le préraphaélite de 1855 et de 1867, dans l'*Ordre d'élargissement* et dans la *Veille de la Saint-Agnès*, sont plus hardis et vigoureux, plus pénétrants et plus sensibles, et jouent parmi des sentiments plus intenses.

M. Millais a un élève, nommé M. Ouless, et qui fait de beaux portraits, où l'on retrouve néanmoins, avec de la pesanteur et surtout avec de la dureté dans les ombres, les traces de la facture du maître. Le chimiste Pochin, ennuyé de poser, se décida à ne point interrompre ses expériences tandis que M. Ouless le peignait ; de là nous est venu ce portrait si curieux et si *contemporain* où nous voyons le savant occupé

à ses cornues. L'honorable recorder (juge) de la cité de Londres, M. Russell Gurney, nous apparaît de même dans ses fonctions et dans son costume. La vie est rendue d'un ton éclatant et solide dans ces figures de M. Ouless, fortement empâtées.

Bronzino, Jules Romain, Michel-Ange, ont inspiré à M. Watts ces puissantes constructions de visages et de corps humains, parfois un peu



« VENUS RENASCENS », PAR M. CRANE.

(Croquis de l'artiste.)

lourdes, qui donnent un si fier aspect à son exposition. Il y a du sculpteur autant que du peintre dans ces formes remuées par masses et mouvementées. Son buste sculpté de *Clytie* est identique à sa peinture. Une carrure, une décision fort remarquables ressortent dans toute son œuvre. Le dessin n'y est pas pur et juste, mais il y est ample et fort. Ce n'est pas un coloriste non plus. Mais c'est un artiste qui a le sens de l'imposant, du large et de l'accent, avec une tendance à l'enflure. Il brasse littéralement la chair, l'ombre, l'étoffe, l'idée, l'expression et le mouvement. Tous ses portraits ont de l'allure, mais presque tous ont d'énormes joues. Celui du violoniste Joachim s'enveloppe d'une appa-

rence mystérieuse très belle, et celui du duc de Cleveland est le plus naturel, le plus original et le meilleur de tous. Mme Percy Windham ressemble à une sibylle, et le *Jugement de Pâris* rappelle par ses formes allongées la *Nymphe* de Benvenuto Cellini.

Dans *l'Amour et la Mort* de M. Watts, je note cette tendance contournée qui domine chez les nouveaux préraphaélites, MM. Burne Jones, Richmond, Stanhope, sorte de manière sans vulgarité, et qui témoigne d'un effort sensible pour infuser un jeune esprit dans de vieilles données. L'Amour et la Mort se tordent, comme se tordent Viviane et Merlin, comme se tord Ariadne. C'est une recherche d'animation, mais la même recherche chez divers artistes. M. Crane, cependant, en s'attachant plus étroitement aux nobles formes de Botticelli, dans sa *Venus renascens*, oppose le *vertical* à ces inclinaisons et à ces ondulations. M. Burne Jones prend les cadres d'Albert Dürer, formés de guirlandes, d'arceaux en ruine, de feuillages mystiques et précieux, d'idées latentes, et il y insère le type poétique de la femme anglaise, singulier, un peu effaré, anguleux, mince, dont M. Stanhope fait presque un jeune garçon, créant ce maniérisme qui du moins, avec sa délicatesse aiguë, sa coloration neutre et distinguée, son élégance agitée et son impression nette et un peu sèche, reste maître de soi-même dans le domaine pur de l'allégorie poétique, et se forme un monde homogène d'êtres et de décors spéciaux. M. Sandys, par sa *Médée*, relie ceux-ci à l'école d'exécution très appuyée de M. Leighton. Ceux-ci s'agitent dans un monde irréel où ils veulent apporter une extrême précision; Mason et Walker, au contraire, ont voulu chasser cette précision du monde réel et y introduire une subtilité raffinée qui finit quelquefois par le défigurer.

Ils font, pour ainsi dire, évaporer le paysan et la paysanne sur la toile pour ne laisser à sa place qu'une ombre, une âme, toute frissonnante, dont les cordes fines, impalpables, vibrent en accords mourants, en pâmoisons nerveuses. Leys, M. Breton, Millet, j'entends celui de la fin, leurs inspirateurs, ont eu bien des affectations, et, à force de vouloir rendre les personnages simples, plus graves, plus élégants ou plus inspirés et émus qu'ils ne sauraient jamais l'être, ils se sont plus d'une fois trompés, et beaucoup.

Le *Chant du soir* de Mason exhale une indéfinissable impression, c'est un tableau qui se *pâme*, le mot m'est encore une fois nécessaire. Voilà sans doute des religieuses, des martyres, des créatures enfin qu'emporte un élan passionné et languissant à la fois, des natures mystiques, délicates comme le cristal, d'exceptionnelles sensitives qu'une éducation, des habitudes spécialement spirituelles ont affinées jusqu'à

l'excès maladif. Sous la mélancolie des ombres qui suivent le soleil couchant, elles jettent toute leur âme, toute la svelte et fine beauté de leur tempérament aiguisé, nerveux, subtil, dans l'hymne qu'elles chantent... Mais non, ce sont des filles de ferme médiocres musiciennes qui ont, ce soir, le caprice de chanter des psaumes et qui étonnent les jeunes cultivateurs, leurs amoureux de demain ou de la veille, lorsqu'ils les croisent en chemin. C'est la nature qui chantait l'hymne dans l'âme ultra-poétique de Mason, et il mettait la source de poésie là où elle n'était pas : dans les personnages. Peintre vigoureux et intense dans ses *Maremmes,* simple jusqu'au négatif, quoique excellent de couleur, dans ses *Enfants à la pêche,* parfait de sentiment harmonieux dans son *Fer perdu,* Mason est un être surprenant, presque toujours outré, suraigu et portant sur les nerfs comme un harmonica. Mais il vous enveloppe d'une mélodie où à travers ce vague, ce suraigu, passent des notes exquises. J'en appellerai néanmoins ici à M. Israëls, qui se rattache par le sentiment à ce monde anglais. Il a le dessin moins fin, moins distingué, le sens moins raffiné que Mason, mais il est plus *vrai,* et la profondeur, la justesse de la plainte dans ce tableau que j'ai cité de lui : *Seule au monde,* me touche plus droit, plus net que le *Chant du soir.*

Walker me semble préférable à Mason, et quelques unes de ses aquarelles sont ravissantes, surtout celles où il laisse le personnage à lui-même et ne veut pas le rendre *exquis.* Son tableau *La Vieille Grille* est d'une harmonie délicieuse. C'est le soir, et la paix de la campagne, au moment où le jour va tomber, est adorable dans ce paysage blond, doux, où les nuances se fondent, veloutées, un peu fluides. Une dame et sa servante sortent par la grille qu'elles referment, des enfants jouent sur les marches qui mènent à cette grille, et deux ouvriers passent dans le chemin. Voilà tout, pas d'autre sujet que la paix de la vie, la rencontre des passants, la diversité de l'âge et du rang social, un spectacle qu'on voit chaque jour et que l'artiste chante avec une douceur et une simplicité complètes. Complètes? Point tout à fait : les ouvriers sont élégants, ils se cambrent comme des Apollons, ils sont même *angéliques.* Et puis, dans ce charme de douceur, dans cette délicatesse de tonalité, il y a de l'homme qui s'évanouit et dont la syncope passe dans sa peinture.

C'est comme un symbole, cette vieille grille! C'est Walker et Mason qui l'ont ouverte pour donner accès à l'art anglais sur ce domaine nouveau, tout de sentiment musical et presque extatique, où l'on reste abîmé dans les plus mystiques délices de la sensitivité, à la vue d'un troupeau d'oies chassé par une petite fille, devant un laboureur qui ramène l'attelage de sa charrue, ou devant un enfant qui laisse tomber

des cailloux au fond d'un seau d'eau. M. Whistler avait imaginé jadis des symphonies en blanc et en bleu. Ceux-ci ont pris la chose au sérieux. Mais il y aura toujours un combat autour de ces deux hommes si curieux. Les gens que l'*esprit* touche plus que la *matérialité* de l'art, que les recherches mécaniques de l'exécution ou du coloris, aimeront toujours beaucoup ces deux peintres, et leur sauront gré d'avoir créé cette exécution qui effleure et fait évanouir les choses, qui donne au tableau l'aspect du pastel ou de l'aquarelle, et lui enlève les pesées épaisses de l'huile chargée de couleur. Les autres leur reprocheront de sacrifier la peinture et ses qualités propres à une sorte de rêverie ou de souffle teinté. Encore faut-il rappeler la grande vigueur et la sonorité de Mason lorsqu'il veut aller à toutes voiles.



LA VIEILLE GRILLE, PAR WALKER.

(Croquis de l'artiste.)

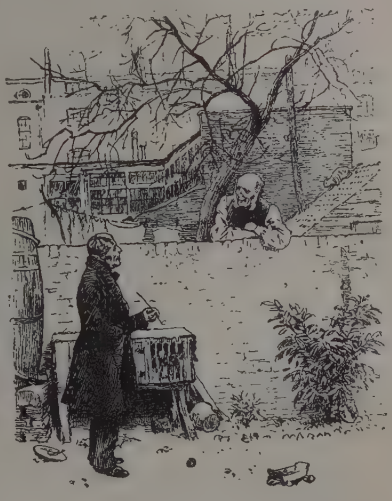
Leurs successeurs se tiennent plus près de l'accent et du sens simples des choses; M. Boughton est un des plus fins, des plus gracieux et des plus *sensibles* entre eux, M. Morris en est un des plus vifs et des plus francs. Je n'ai malheureusement pas le temps de m'arrêter à leurs œuvres, qui sont fort intéressantes, ni à l'énergique *Naufrage*, de M. Small, ni aux paisibles *Voisins*, de M. Green, ni au riant retour des champs, de M. Morgan, non plus qu'aux tableaux de large sentiment et de tons fermes et beaux qu'a exposés M. Robert Macbeth, mais où le dessin vise aussi à trop d'élégance. Tous semblent vouloir observer et tirer de l'observation tout le suc qu'elle peut donner, sans chercher à surélever la note. Ils ont la tendance plus juste que ceux qui ont ouvert la vieille grille. Ils paraissent se mieux porter et conservent l'équilibre; ils savent, les autres ayant subi le risque de l'expérience, mieux sauvegarder la peinture des envahissements de la musique et de la poésie; ils vivent plus activement, à toute heure, et non à celles du soir seulement, et, néanmoins, les impressions qu'ils rendent continuent à être délicates et distinguées. Il faut réunir à ce groupe M. Briton-Rivière,

qui, par sa toile intitulée *Charité*, s'y rallie au moins pour un moment.

A côté d'eux, travaillent des paysagistes, chercheurs et fort curieux, tels que MM. Henri Moore, dont la mer grise et la mer bleue attestent l'œil fin, l'esprit attentif, le tempérament pictural, James Macbeth, avec ses colorations fortes, sombres, à l'opposition un peu dure, mais qui résument si bien les grands aspects de la nature, Inchbold, associant d'une main si légère le vert clair des herbes sur les falaises au bleu clair de la mer, dans un ensemble plein de finesse lumineuse, Smart et son *Champ de blé*, Knight et son *Effet de neige*.

La jeune école n'admet pas dans ses rangs M. Vicat-Cole. Ici il a copié directement Constable, et là il se noie dans une tonalité jaune bien fade. Mais son *Automne doré* est un heureux et noble paysage, où sourit un reflet des soleils de Claude Lorrain.

L'œil et l'esprit anglais ont beau chercher des voies pour se différencier, ils sont gouvernés par une loi commune. J'associerai donc M. Leslie avec les précédents.



LES VOISINS, PAR M. GREEN.
(Croquis de l'artiste.)

Sa peinture large, douce et pâlie, trouve l'harmonie dans une décoloration délicate. Il est le peintre des jeunes filles, avec cette grâce un peu voulue, mais si aimable, si distinguée, que les artistes de l'Angleterre ont conservée depuis la fin du XVIII^e^ siècle. Il est vraiment charmant celui de ses tableaux où, dans un parc, les jeunes filles s'amusent à laisser aller des fleurs au cours d'un ruisseau, en y attachant la pensée de leur destinée.

Parmi tous ceux-là, c'est M. Herkomer que le plus grand succès ait accompagné. Sa *Dernière Assemblée à Chelsea* est en effet un beau tableau. Toutes ces têtes de vieux marins ont une haute expression, quoiqu'ils soient un peu trop *lords* en général. Un sentiment grave, noble, profond et juste, circule dans cette réunion de vieillards, et, après tout, cette noblesse qu'ils ont, elle leur vient de l'âge qui accentue l'homme et le marque au sceau du détachement et du désintéressement des choses. M. Herkomer est né en Bavière, mais c'est un pur

Anglais. On remarquera dans sa toile, et plus encore dans ses beaux dessins du *Graphic*, l'influence de M. Legros.

A l'une des Assemblées de Chelsea, qui sont simplement la réunion des invalides pour la prière, un de ces vieillards mourut assis à son banc. C'est celui qu'on voit en avant, au centre du tableau, et qu'un de ses camarades, le croyant endormi, secoue légèrement pour le réveiller. M. Herkomer s'est placé, lisant les psaumes, sur le banc appuyé au mur; à sa droite est son beau-père et à droite de celui-ci est M^me^ Herkomer. Malgré le beau caractère de l'œuvre, le tableau de M. Herkomer n'est pas d'une peinture miraculeuse, les fonds restent médiocres, les tons sont secs et sourds, l'exécution manque d'agrément; le *peintre* n'y ressort pas visiblement. Mais ces critiques importent peu; voilà un des



L'APPEL AU TRAVAIL, PAR M. ROBERT MACBETH.

(Croquis de l'artiste.)

beaux tableaux que notre monde ait inspirés, voilà comme, en restant simple, on peut faire résonner une note profonde et trouver de la grandeur là où il y en a, c'est-à-dire chez de vieux guerriers qui prient sur la fin de leurs jours, après avoir accompli de durs travaux, de pénibles devoirs et risqué maintes fois cette vie dont le dernier souffle les quitte doucement au banc de la prière. On pense à une page du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand traduite par un protestant: c'est la seconde fois que je prends le protestantisme en flagrant délit de haute impression, de sentiment puissant et pénétrant. Un autre artiste, M. Gregory sera je crois fort remarqué dans son pays. Les anciennes tentatives de M. Whistler, je les retrouve dans l'*Aurore* de M. Gregory. Il y a une grande habileté en celui-ci, et peut-être le sentiment simple et juste sombrera-t-il au milieu de cette habileté; mais comme, d'un autre côté, l'artiste a, dans son aquarelle de *Sir Galahad*, montré la délicatesse mystique inaugurée par l'école Walker et Mason, et dans son portrait

d'homme mis beaucoup de force et de largeur, et que l'*Aurore* est d'un caractère très personnel, indique un sens de la lumière tout à fait neuf et hardi, un esprit des personnages très vif, un accord de la netteté ferme avec la délicatesse des transitions et des impressions, je maintiens que M. Gregory sera important dans le jeune art anglais.

Auprès du groupe que conduisent MM. Leighton et Poynter, il faudrait mettre, mais pour faire contraste, M. Albert Moore et M. Alma Tadema pour qui l'Antiquité est devenue une famille, M. Moore semble avoir voulu donner une nouvelle vie aux Tanagras. Il les jette et les



PERLES, PAR M. ALBERT MOORE.

(Dessin de M. P. Laurent.)

pelotonne sur des lits de repos, d'un dessin aigu et très gracieux, et les enveloppe de fines draperies teintées de gris et de bleu, les roulant et les manœuvrant entre ses doigts avec une légèreté exquise, comme de petites choses fragiles et précieuses que, seul, il a le secret de manier.

M. Alma Tadema est célèbre et il mérite de l'être. Ce Hollandais spirituel trempé dès sa jeunesse dans les pâtes onctueuses et souples des ateliers belges, a rendu à la vie antique la couleur, l'animation, l'*être*. Il les lui a rendus par l'anachronisme, par la réalité et la familiarité. Des gamins de Paris, des cockneys de Londres, sous son pinceau, sautent et gambadent dans les vestibules, entre les colonnes, au fond des jardins de Rome ou d'Athènes. Mais la magie d'un peintre qui est

le premier de Londres pour les exercices de la palette, évoque avec une singulière force d'intuition, autour des personnages, toutes les choses, tout le décor, tout le milieu, où ils vécurent. A l'exposition anglaise, on ne trouverait nulle part une figure plus solide de relief et plus ferme de ton que sa belle danseuse épuisée de fatigue; une lumière aussi vive, aussi gaie, aussi fraîche que dans son jardin romain; un accord aussi distingué, aussi sonore et aussi neuf que dans ses *Plaies d'Égypte*, et une verve de coloris aussi légère et harmonieuse que dans le fond du palais d'Agrippa, ni une invention aussi amusante et inattendue que celle de la *Danse pyrrhique*. Il y a dans son œuvre ce problème curieusement résolu : c'est que le sentiment intense de la *réalité* moderne peut donner, et l'originalité la plus imprévue, et le sens du monde à nous le moins accessible, l'antique. Dans le tableau intitulé *Galerie de peinture*, le jeune homme assis représente le portrait de M. Deschamps, délégué des Beaux-Arts à l'exposition anglaise, derrière qui se tient son oncle, M. Gambart, le célèbre marchand de tableaux. Est-ce une scène antique? Est-ce une scène moderne? Que répondre au juste? Elle est réelle, elle est vraie, elle nous donne le trait d'union entre ces anciennes gens et nous. *Ils étaient comme nous*, nous en sommes sûrs maintenant, le peintre nous le prouve.

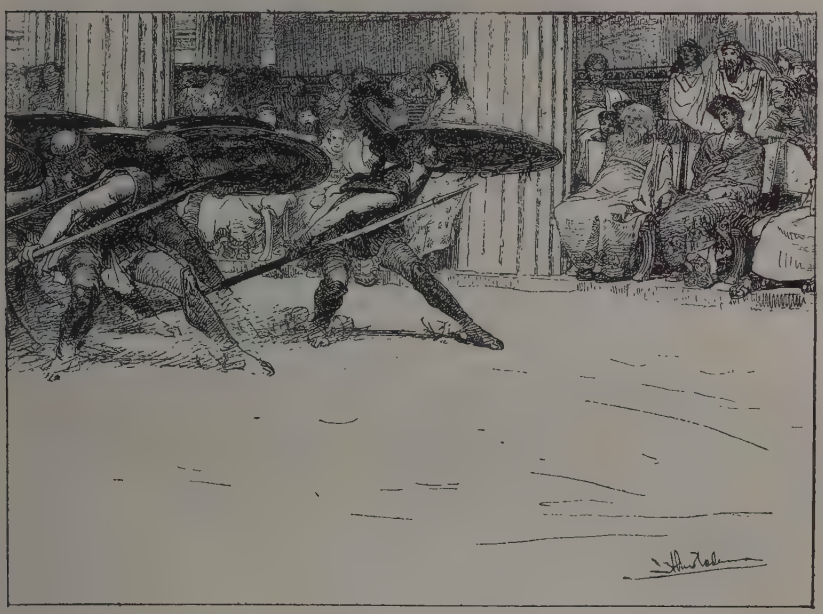
M. Orchardson se tient à part à travers tous les groupes, non pas qu'il ne descende de Reynolds comme quelques autres, mais il a sa peinture à lui, amoureusement poursuivie dans l'union lumineuse du gris et du jaune également clairs, jouant dans de fines rousseurs, une peinture vive, facile, spirituelle, toute d'entrain, un peu chiffonnée dans les petits sujets, mais qui se raffermit dans ses grands portraits jusqu'à l'intensité de la physionomie et la force du ton. Beaucoup d'esprit, beaucoup d'individualité, beaucoup de pénétration, telles sont les qualités de cet artiste, un des plus remarquables de son pays.

Un paysagiste, M. Mark Fisher, se rattache à la peinture française par ses colorations, tout en restant en plein sentiment anglais, celui du calme, du repos et de la rêverie au milieu du brouhaha des affaires, du tintement des guinées et du râle des machines à vapeur. Mistress Joplins a aussi l'art franchement continental, et encore M. Crofts, qui a peint le *Matin de Waterloo* en homme qui vient de contempler Charlet et Horace Vernet. Avec une acuité froide et un esprit d'ironie flegmatique, M. Crowe a représenté les *Savants français en Égypte*, en souvenir de ce mot fameux des officiers, lors des batailles : « Messieurs les savants et les ânes, entrez dans le carré. »

Les orientalistes anglais, les nôtres nous conduisant à ceux-ci, sont

variés, sans être séduisants. Feu Lewis, dont on parla beaucoup jadis, a compris la vie orientale par le côté gai, mais criard, ce qui était faire un accord, après tout. Houghton y mettait le mysticisme religieux. En somme, ils y ont vu à leur façon, c'est-à-dire avec originalité.

Les coloristes, si nous entendons un moment par là les peintres qui poussent le ton et le chauffent, ont à leur tête MM. Pettie et Gilbert. Ce dernier a l'ampleur et l'aisance de la composition outre la vigueur colo-



LA DANSE PYRRHIQUE, PAR M. ALMA TADEMA.

(Dessin de l'artiste.)

rante. Mais M. Pettie se sert d'un jeu de colorations bien plus complexe où la dissonance est habilement employée, et où le caractère aigu des tons prend une importance vraiment intéressante sans briser le lien qui les rattache aux basses foncées. Énergique, personnel, hardi et très riche en modulations, se montre cet artiste dont les figures sont expressives et animées.

Voilà le cercle de l'art anglais parcouru, mais avant de résumer l'impression générale qu'il nous donne, je veux, d'un coup d'œil rapide, embrasser le chemin que j'ai fait jusqu'ici.

Venir de Moscou à Manchester, c'est un long voyage, et il faut résumer aussi les premières impressions qu'on y a éprouvées. Notre ami M. Paul Lefort, de son côté, aura suivi la route méridionale, depuis Athènes jusqu'à Madrid, en longeant le Danube. J'ai traversé les mêmes régions que lui, sans être chargé de les décrire ; cependant j'en dirai deux mots, au milieu de l'éblouissement que me causent tant de pérégrinations. Mais comment exprimer d'une façon brève le caractère, l'aspect de chacun de ces arts presque enfouis dans les sillons de la germination il y a dix ans, et aujourd'hui éclatant en une floraison extraordinaire.

La peinture allemande est sobre, contenue, réfléchie, grave, parfois profonde, parfois souriante; mais elle semble porter le poids d'un ciel gris et refléter le souci de la vie pénible sur un sol dur et ingrat. La peinture russe a la saveur bizarre et locale, le jet incomplet des mélodies des paysans, des cosaques ou des bohémiens errant dans la steppe. La peinture du Danemark a l'honnêteté et l'étroitesse provinciales. La peinture suédoise est française, la peinture norvégienne est allemande ; c'est encore la province, mais envoyant ses enfants dans les capitales. L'art hollandais est très sensitif, rapproché de l'anglais, mais sans la distinction et le haut dandysme spirituel de celui-ci. L'art belge est crâne, matériel souvent, mais celui de tous, peut-être, qui associe le mieux la peinture aux expressions dont elle ait charge. L'Allemagne du Sud s'épanche tout à coup dans une explosion coloriste, qui a le ton et le son du cuivre, une fanfare un peu bruyante, sonnée pour attirer l'attention, sans qu'elle soit la nécessité d'une vocation nationale, et qui assoupira peu à peu son fracas en de discrets murmures. En Suisse, en Grèce, comme dans les petits pays du Nord, l'art s'appuie soit sur la France, soit sur l'Allemagne. En Italie, la cuve fermente, à petits bouillons si l'on veut; mais de l'agitation, de la confusion est près de sortir un renouveau de liqueur limpide et savoureuse. Il y a là une sorte de mise en commun avec l'Espagne ; dans les deux pays, un élan méridional vers les notes pimpantes, un concert de mandoline, de castagnettes et de tambourins, un art *saltarellant;* des bouffées d'un sentiment doux, caressant, langoureux, imprégné d'amour, passent parfois à travers ces tonalités d'une gaieté un peu vulgaire et criarde; mais surtout, c'est on ne sait quoi de trivial et de hardi, comme parti d'une source toute populaire et citadine, qui se trémousse dans cette peinture d'Espagne et d'Italie; elle sera charmante le jour où la simplicité et la distinction s'y implanteront.

Par-dessus tout, culmine l'art anglais, si original, si délicat, si intime

et si audacieux dans la vérité, toujours expressif et significatif, plein d'un haut dandysme intellectuel, plein d'une sensivité raffinée, d'une grâce et d'une tendresse aiguës, tendant souvent la corde à l'excès, enfin pénétré d'un sentiment *historique* qui lui fait relier les choses modernes aux accents élevés, aux allures fortes du passé, chercher l'alliance du naïf et du noble sur un banc des jardins de Chelsea aussi bien que dans les philosophies sur l'amour et les ruines; un art de pénétration, d'élé-



PAYSAGE, PAR M. MARK FISHER.

(Croquis de l'artiste.)

gance, de poésie, absolument noué à l'ombilic de la nation; un art où la mélancolie se joint à l'éclat, et la singularité à la réalité précise, et qui, sans faire de pastiches, a su transfuser la gravité ou la candeur des XV^e^ et XVI^e^ siècles, dans ses duchesses, ses bourgeois, ses marins, ses clergymen et ses babies.

Et maintenant, en regardant, comme nous venons de le faire, par toute l'Europe, nous serons effrayés ou réjouis. Par toute l'Europe, la tendance est décisive : c'est le monde moderne, le monde actuel qu'on veut peindre. On marche le dos tourné aux nymphes et aux faunes, avec ce mouvement puissant qui entraîne l'esprit de nos jours vers la préci-

sion, l'observation, l'information, la science, vers l'étude de la nature, de la vie active et réelle, et qui fait qu'enfin ce monde moderne se juge digne de se célébrer lui-même, et veut transmettre à la postérité son image exacte et complète. Que les desservants de la tradition se mettent en deuil et se raidissent, qu'ils aient des regrets légitimes en bien des points, il n'en faut pas moins qu'ils se résignent. Le mouvement n'est plus avec eux, et si la France tentait avec eux une résistance exagérée, il pourrait lui advenir que, s'endormant trop confiante dans sa supériorité, elle se réveillât, un de ces jours, surprise de se trouver attardée et affaiblie.

DURANTY.



AU TROCADÉRO

CAUSERIE.

Vous admettez bien que l'éducation industrielle est à recommencer. On a perdu les vieilles traditions, le câble électrique qui reliait l'ancien monde au nouveau s'est brisé; il faut à tout prix refaire la soudure.

— Parfaitement, lui dis-je.

— Comment rattacher le présent au passé? L'occasion est excellente. On organise une Exposition rétrospective à côté de l'Exposition industrielle, on met en présence l'art ancien et l'art moderne, l'interprétation des vieux maîtres et les traductions nouvelles; l'ouvrier saura bien tirer les conséquences. On lance des prospectus, on annonce une *histoire de l'art...*

— Eh bien, n'êtes-vous pas servi à souhait?

— Une histoire de l'art! Les morceaux sont excellents, j'en conviens; mais un livre ne se compose pas de pages détachées, de chapitres tronqués, sans commencement ni fin, avec des interversions déplorables. Le public attendait un panorama chronologique, on lui jette l'histoire pêle-mêle, à l'aventure; le voilà tout désorienté, la leçon est manquée.

— Permettez; le classement n'est pas irréprochable, nous sommes d'accord; les lacunes sont nombreuses, mais pouvait-on faire autrement? Les Expositions précédentes n'étaient pas mieux ordonnées.

— La belle excuse! vous reconnaissez que vos devanciers ont mal fait, raison de plus pour ne pas les imiter.

— Mais enfin, lui dis-je, de quoi vous plaignez-vous? d'une chrono-

logie un peu élastique; Eh ! mon Dieu, elle est bien suffisante, et la foule n'y regarde pas de si près.

— Voilà précisément le mal, reprit l'autre. Le simili-classement est un trompe-l'œil dangereux ; mieux vaudrait un désordre franchement accusé. Inscrivez sur la porte : *Lassat' ogni speranza, voi ch'entrate*, le public saura du moins à quoi s'en tenir et ne comptera que sur lui-même. Mais on lui fait son itinéraire, on installe des poteaux indicateurs au coin des salles, et notre homme prend l'étiquette au pied de la lettre. Il est convaincu que l'aile droite du Trocadéro, la *section française*, s'appelle ainsi parce qu'elle ne contient que des collections nationales. Vous aurez beau lui dire que plusieurs exposants, parmi les plus célèbres, sont étrangers; il répondra qu'apparemment ces messieurs se sont fait naturaliser pour la circonstance. Demandez-lui de quel côté se trouvent les figurines de Tanagra, les bronzes de Dodone, les porcelaines de Saxe et les faïences italiennes, à coup sûr il ira les chercher aux *sections étrangères*, à l'aile gauche. Je sais bien que l'on n'est pas encore définitivement fixé sur l'appellation des deux ailes. Suivant les uns, l'aile gauche serait réservée aux *musées étrangers*, mais alors pourquoi tant de collectionneurs parisiens de ce côté? Suivant les autres, l'aile droite s'appellerait *Histoire de l'art*, et l'aile gauche *Ethnographie*, d'où la conclusion que les armes, la céramique, les bronzes et le reste sont *ethnographiques* quand ils viennent d'Espagne, de Chine et de Belgique, *historiques* quand ils viennent de France, d'Italie et d'Allemagne. Le public ne connaît qu'une chose : *c'est écrit ;* il vous jurera, la main sur l'écriteau de la salle, que la *Guirlande de Julie* est du XVIII^e^ siècle, et Clodion du XVII^e^. Pour lui, les grès de Flandre et les manuscrits enluminés sont contemporains des tabatières, Alonso Cano donne la main à Jeanne d'Arc, Périclès est voisin de saint Louis, Henri IV de Marie-Antoinette ; le glaive de Talma est du même temps que la stalle des Strozzi, et le magnanime Alphonse d'Aragon portait une bourguignote Louis XIII.

S'il faut en croire les mauvaises langues, le visiteur serait en butte à des méprises plus désagréables.

On dit, et sans horreur je ne puis le redire,

que la contrefaçon aurait pénétré dans le sanctuaire, que des invités de contrebande se seraient glissés dans ce rendez-vous de vrais gentilshommes. J'aime à croire que les d'Hozier de la curiosité, qui composent la commission d'examen, ont vérifié tous les titres et garantissent l'authenticité des parchemins. Si pourtant l'ennemi avait déjoué la surveil-

lance, je ne veux pas le savoir : à quoi bon désobliger d'honnêtes gens qui s'imaginent tenir

les pommes d'Hespérides,
Et pressent tendrement un navet sur leur cœur.

Je m'apprêtais à répondre : « Encore deux mots, fit-il, et je vous tiens quitte. Quel besoin, je vous prie, de couper l'Exposition en tranches? Cette malheureuse division amène des complications sans fin. Êtes-vous amateur d'armes? Il faut d'abord parcourir l'aile droite, monter au premier chez les Orientaux, redescendre en Espagne et, si le cœur vous en dit, pousser jusqu'au Champ de Mars, où l'*Armeria Real* vous ménage une surprise. Êtes-vous musicien? Les luths, les épinettes et les violes d'amour sont dans la salle du XVIII^e^ siècle et chez les Belges. Cherchez-vous les tapis chatoyants, les damasquines d'argent et d'or, les lampes de mosquée? aimez-vous l'Orient? *On en a mis partout*, à droite, à gauche, au premier, au rez-de-chaussée, dans le jardin. Voulez-vous consulter les portraits historiques? ils sont exposés au premier, dans deux salles interdites au vulgaire; mais pour peu que vous soyez membre d'un congrès ou amateur de conférences, on vous laissera entrer.

Peut-être désirez-vous connaître la France du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle? J'ai le regret de vous dire qu'elle n'est pas de la fête; les uns prétendent qu'elle a vendu toutes ses toilettes en Angleterre et n'a plus rien à se mettre, les autres assurent qu'elle est enfermée sous clef au Garde-Meuble. Je vois bien çà et là quelques épaves, une merveilleuse commode, par exemple; mais elle arrive trop tard et manque son but. Le public sait que la France a la bonne habitude de se décolleter quand elle reçoit; du moment qu'elle n'en montre pas davantage, il conclut qu'elle n'en a pas davantage à montrer. Le public a-t-il raison ? Est-ce là tout ce qui nous reste de la grande école des Gobelins et de ces excellents maîtres qui s'appelaient Boulle, Ballin, Cressent, Germain, Caffieri, Martin ou Riesener?

— N'en croyez rien, lui dis-je. Le Garde-Meuble, les Ministères, les Palais nationaux conservent dans leurs nécropoles des bronzes et des meubles invisibles, qu'il serait bien temps d'exhumer pour les soustraire au zèle des frotteurs et des garçons de bureau. Ces modèles superbes auraient été l'honneur du Trocadéro, et je regrette avec vous que la France n'ait pas saisi l'occasion d'offrir à nos artistes un musée qui leur manque, aux étrangers une collection unique au monde et purement nationale.

— Heureusement, fit-il, nous avons des compensations, les âges préhistoriques sont largement représentés; ils occupent tout le pavillon de l'aile droite, une partie des galeries et du pavillon de l'aile gauche, et l'annexe de l'anthropologie. J'ignore si cet étalage d'échantillons barbares est bien à sa place dans une *histoire de l'art*, et s'il n'eût pas suffi d'exposer quelques ustensiles d'une forme singulière, des spécimens de gravures rudimentaires, premiers tâtonnements de l'art naissant. Les raretés savantes sont lettres closes pour notre public; il a déjà bien de la peine à se retrouver dans ce chaos de merveilles, faut-il encore compliquer la besogne en lui montrant les silex, même les mieux dégrossis, et des squelettes qui charmeraient la clientèle du Muséum ?

Que le Trocadéro soit la foire de la curiosité, le triomphe des collectionneurs, la joie des archéologues et l'étonnement des badauds, ce n'est pas assez. Il faut songer à l'industriel qui demande une leçon pratique, intelligible; au lieu de ce Coran merveilleux qu'il admire sans le comprendre, donnez-lui un livre ouvert, écrit clairement, qu'il puisse lire à première vue. Libre à vous de choisir votre programme, à la condition de ne pas le changer en chemin. Si vous adoptez le classement ethnologique, installez chaque nation chez elle; mais je vous préviens que vous aurez de la peine. Préférez-vous le classement chronologique? Vous faites bien, c'est le plus simple, et vous avez tous les éléments sous la main. Voici la salle Égyptienne, le musée Khmer et tous les primitifs; — la Grèce à son réveil, à sa maturité, dans sa décadence; — voici Rome, l'empire d'Occident et l'empire d'Orient; — les cathédrales du moyen âge et les châteaux de la Renaissance; — le salon de Louis XIV et le boudoir de Louis XV; — les délicatesses de Marie-Antoinette et les lourdeurs du premier Empire. Ne craignez pas les lacunes, le Garde-Meuble est à votre porte et comblera les vides. Vous avez le champ libre, faites les coupures à votre guise; installez chaque salle l'une après l'autre, avec méthode, sans interpolations, sans distinction de latitudes, le nord avec le midi, l'orient avec l'occident. Que l'art d'une même époque soit enfermé tout entier dans la même salle, avec ses peintres, ses sculpteurs, ses graveurs, ses orfèvres, ses tapissiers, ses enlumineurs, ses potiers, tout son personnel d'artistes et d'ouvriers, et dites-moi si la leçon ne sera pas excellente.

— Je n'en doute pas, répliquai-je, le plan est merveilleux; il n'a qu'un défaut, celui d'être impraticable.

— Et pourquoi, s'il vous plaît?

— Je vais vous le dire : du moment que Paris organise une exposition de l'art ancien, on ne peut songer à dépouiller le Louvre, Cluny, la

Bibliothèque ; leurs trésors sont classés, connus, accessibles toute l'année ; pourquoi les déplacer et courir un risque sans profit pour personne ? La province pourrait bien fournir le contingent nécessaire, mais la province, comme la fourmi, n'est pas prêteuse. Il faut donc recourir aux collections privées, et c'est ici que la difficulté commence.

L'amateur est une variété non décrite par les naturalistes et généralement peu connue ; il est difficile à prendre et s'apprivoise malaisément. Parlez-lui de ses *produits*, comme le faisait naguère je ne sais quel grand personnage du Commissariat général, immédiatement il rentrera les cornes. C'est un être nerveux, ombrageux, impressionnable, passionné comme une femme, amoureux comme Don Juan, indépendant comme Bias, convaincu comme un missionnaire, chatouilleux comme une sensitive et jaloux comme Othello ; au demeurant, le meilleur fils du monde. Il ne se défait pas volontiers de sa collection ; il y tient, c'est l'ornement de son cabinet, une part de son trésor, de sa gloire, la chair de sa chair ; chaque objet a son histoire, il a coûté du temps, de l'argent, de longs efforts. Le déplacement est périlleux ; s'il arrivait malheur à cette faïence délicate, à cette coupe de Venise, à ce marbre signé du maître !... Et puis, tel bijou qui fait merveille dans le cabinet, au milieu d'un entourage choisi à dessein, peut perdre au grand jour de l'Exposition, et alors quelles déceptions, quelle amertume ! Le curieux hésite, se fait tirer l'oreille, attend la dernière minute ; politique intelligente qui lui permet de savoir ce que le confrère expose, de garder prudemment les échantillons qui seraient battus par la maison au coin du quai, et de l'écraser à coup sûr par les séries triomphantes de la dernière heure. Que dis-je ! la dernière heure n'arrive jamais ; chacun guette la vitrine du voisin, apporte le lendemain un nouvel objet supérieur à celui de la veille et continue ainsi tous les jours. Si on laissait faire les amateurs, jamais le Trocadéro n'aurait ouvert ses portes.

Et la question des places ! L'amateur fait ses conditions, exige une vitrine pour lui seul, une demi-salle, voire une salle tout entière. Il n'entend pas que sa collection soit morcelée, il choisit son emplacement, son jour, son voisinage, apporte ce qu'il veut, le dispose à sa guise, advienne que pourra de la chronologie. Il est convaincu, partant exclusif, hors de son Église point de salut ; cantonné dans sa spécialité, il traite cavalièrement la spécialité du voisin et s'étonne qu'on lui fasse tant de place. L'un ne tolère que les faïences, l'autre s'arrête à saint Louis et ne regarde pas au delà ; — le bibliophile, armé de son elzéviriomètre, dédaigne tout ce qui n'est pas livre, et le numismate tout ce qui n'est pas monnaie. — Celui-ci est un Mérovingien, celui-là un Italien né en

1430 et mort en 1499; avant lui l'art n'existait pas, après lui l'art n'existe plus. — « Vous plaisantez, dit un autre, avec vos vieilleries; parlez-nous de Fragonard, de Clodion, des petits-maîtres et des élégances. » — « Cachez-moi ces magots », dit l'antiquaire. — « Arrière les modernes », murmure une voix préhistorique.

Ainsi vont les amateurs, chacun dans sa chacunière, et je gage que le savant organisateur du Musée rétrospectif trouve plus commode de ranger les rois Sassanides dans les cases d'un médaillier que les princes de la curiosité dans les *boxes* du Trocadéro.

L'amateur est le pourvoyeur obligé des expositions rétrospectives; il faut donc compter avec lui, s'attendre à des lenteurs, à des remaniements, à des hésitations, en somme, à un classement équivoque. Ses exigences n'ont rien que de légitime : on lui demande un sacrifice douloureux, c'est bien le moins que l'on prenne son heure et ses convenances. Vous me direz que l'on pouvait mieux faire; qu'en insistant auprès de quelques-uns, on aurait obtenu davantage; que les collections indivisibles étant l'exception, on devait leur réserver deux ou trois salles à la suite, sans couper la file des autres. C'est fort possible. Mais à quoi bon, je vous prie, ces critiques du lendemain? L'œuvre est achevée, le spectacle éblouissant; pourquoi gâter votre plaisir? Croyez-moi, laissez vos doléances à la porte; savourez sans arrière-pensée le régal de princes qu'on vous donne. Les antiques, le moyen âge et la renaissance sont exquis; quant au reste, vous y trouverez encore de bons morceaux à mettre sous la dent. S'il vous arrive de surprendre un faux frère parmi les invités, détournez discrètement les yeux; il ne faut affliger personne. Ne comptez pas sur un menu rigoureux, méthodique, — on ne peut pas vous le donner, — et ne demandez pas plus de chronologie qu'il n'y en a sur la carte. »

EDMOND BONNAFFÉ.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

LA SCULPTURE[1]

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

La richesse du présent, les promesses de l'avenir ne doivent pas nous faire oublier de compter encore dans les rangs des sculpteurs français ceux qui viennent de disparaître, en laissant de côté Rude et David d'Angers, morts depuis assez d'années pour appartenir au passé et relever désormais de la postérité.

Perraud n'avait pas, comme eux, l'invention et la fécondité, mais c'était un sculpteur consciencieux, amoureux de l'élévation de la forme, plus masculin que féminin, et chez lequel le morceau contribuait à l'accent et à la tournure. Son bas-relief des *Adieux*, dont la disposition ne fait que reprendre en le grandissant le thème antique des stèles funéraires de la Grèce, donne bien au Champ de Mars la mesure et la hauteur de ce talent sérieux et un peu étroit. L'inspiration n'en est que traditionnelle, mais la personnalité s'y marque partout par l'étude serrée de la forme, par l'habileté du ciseau qui arrive à la gravité et à la grandeur, et surtout par le calme d'un aspect vraiment monumental. Il sera beau dans un musée, il serait plus à sa place dans un édifice avec la reculée et le cadre de l'architecture; c'est là une qualité rare qui en montre bien la valeur.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, page 31.

M. Louis Rochet, — qui réunissait en lui deux hommes bien différents, l'artiste et le lettré, car il a été un orientaliste et un sinologue distingué, — était d'une tout autre nature. Ce qui dominait chez lui, c'était le sentiment de l'effet et le mouvement pittoresque de la silhouette. S'il a été quelquefois exagéré, comme dans sa statue équestre de Guillaume le Conquérant, dont le cheval se cabre et se dresse vraiment trop, jamais il n'a été banal, et il avait le don de la vie. Son groupe de Charlemagne, dont deux Francs à pied tiennent le cheval, en est au Champ de Mars un bel exemple. Il y est assez peu à son avantage, perché qu'il est sur le faîte d'un édicule qui n'est pas fait pour le porter. Il y est trop haut et dans des conditions trop invraisemblables; mais on se rend facilement compte de ce qu'il serait sur un vrai piédestal, au milieu d'un grand espace et avec un fond de grands arbres. M. Rochet n'était pas l'homme du détail; le bronze lui convenait mieux que le marbre et le groupe plus que la statue, mais il sentait vivement et il composait d'une façon grande.

Carpeaux a probablement donné tout ce qu'il pouvait. Son dernier groupe des *Quatre parties du monde* pour la fontaine du Luxembourg accuse les défauts qui étaient en germe dans le groupe de l'Opéra, l'exagération du mouvement et comme la flétrissure de la chair. Dans son *Ugolin*, dont il y a un grand marbre au Trocadéro, à l'exposition des carrières françaises de Saint-Béat, les corps nus des enfants sont certainement meilleurs que le père, théâtral, presque grimacier, et plus voisin de la boursouflure pittoresque de Fuessli que de la terreur de Michel-Ange. Carpeaux avait un tempérament qui l'a emporté souvent au delà du goût, mais il avait la verve, la vie, la chaleur; il échauffait la terre et le marbre, et l'on sent couler le sang sous leur épiderme; il était doué, il avait la facilité ingénieuse et l'improvisation créatrice. Jamais il n'est sorti de ses doigts quelque chose de froid ni de raide; sa ligne ondulait d'elle-même, et son relief coloré s'enlevait toujours sur le soutien et sur le piquant d'une ombre voisine. Il y a des sculpteurs qui dessinent surtout et dont les œuvres s'éclairent également; Carpeaux modèle à la façon d'un coloriste; son contour échappe et s'efface comme dans la nature; sa forme ne se masse et ne se détaille que par l'opposition des noirs et des clairs. Il y a là un don et une grâce de nature; ce n'est pas cherché parce que c'est trouvé, et l'aisance sauve du maniérisme. Il est inutile de rappeler les qualités un peu troublantes de l'étonnant groupe de la *Danse;* au lieu de la beauté, c'est plutôt l'ivresse bruyante du plaisir, mais où trouver ailleurs cette souplesse, ce mouvement et cet éclat? Une œuvre plus ancienne et plus simple est peut-être



L'ENLÈVEMENT DES SABINES, GROUPE PAR M. REINHOLD BEGAS.

(Dessin de M. Paul Laurent.)

encore plus heureuse; la *Flore* avec deux Amours du pavillon des Tuileries, où tant d'autres n'auraient fait que de la sculpture de commande, est une œuvre charmante et parfaite dans son genre. Elle décore et elle subsiste par elle-même; elle a le mouvement, la fleur de la jeunesse fraîche et de la gaieté; le soleil, en tournant devant elle, se charge d'en varier les expressions, et jamais Carpeaux n'a eu la main plus heureuse; il n'a là que ses meilleures qualités. On oubliera *Ugolin*, on n'oubliera pas la *Danse*, mais on mettra au-dessus la *Flore*. Elle a eu un nom dès le premier jour, et c'est elle qui laissera de Carpeaux le plus vivant souvenir.

C'était un sculpteur de race. Barye est à d'autres hauteurs; c'est un grand homme. Il n'y avait plus rien de nouveau à attendre de lui; il avait atteint la limite de l'activité humaine, mais la perte est si grande qu'elle est irréparable.

Sur la fin de sa vie, il lui a été donné de montrer ce qu'il était capable de faire avec la figure humaine. Les quatre groupes allégoriques en pierre des pavillons du Carrousel sont d'admirables œuvres, et il conviendrait certainement de les reproduire en bronze pour décorer une place ou un jardin, et les mettre assez près de l'œil pour qu'on puisse vraiment en jouir. Mais sa caractéristique et sa gloire, c'est d'avoir en quelque sorte à lui seul fait rentrer les animaux dans l'art. Je dis rentrer, car il ne faut pas croire que notre temps ait l'honneur d'avoir créé ce genre, et ce ne serait pas une étude sans intérêt et sans portée qu'une histoire des animaux dans la sculpture.

Il y faudrait faire figurer le vieil Orient; si le petit lion de Khorsabad qu'on admire au Louvre, et qui n'était qu'un objet de décoration puisqu'il servait par son anneau à assurer la fixité du bas d'une portière, avait été trouvé plus tôt, on pourrait croire que Barye, qui ne l'a heureusement connu que fort tard, en est directement sorti. Quant à la sculpture antique, elle est pleine d'animaux. La lionne élevée à Athènes à l'héroïque Lœena, la vache de Myron, les chevaux de Lysippe, les animaux de tous genres, lions, loups, taureaux, qu'on voyait à Delphes, l'âne consacré par Auguste à Nauplie, à Rome et dans tout le monde romain, le peuple de coursiers épiques qui se pressaient sur les places et devant les temples en l'honneur des empereurs et des proconsuls, les chevaux, éléphants, panthères, lions, attelés aux quadriges et aux séjuges du faîte des arcs de triomphe, les cent animaux de marbre, dont, un jour de fête, Ptolémée Philadelphe fit décorer une tente, toutes ces bêtes diverses, sangliers, chiens, chèvres, aigles, que l'antiquité s'est plu à représenter et dont les Musées du Vatican et de Naples, si riches

qu'ils soient, ne nous ont conservé qu'une très faible partie, seraient un thème intéressant à traiter à la fois par l'érudition des textes et par la critique des monuments.

On y verrait plus d'une singularité, par exemple l'habitude orientale, qui nous est connue dès Hérodote, qui fut suivie par les empereurs romains et que nous retrouvons encore en France au XIVe siècle, de jeter en fonte, pour les convertir en grands animaux massifs, des quantités énormes d'or, évidemment dans l'intention de les conserver intactes et d'empêcher qu'on ne pût en rien distraire sans les détruire en totalité.

Après l'Antiquité, la représentation des animaux devient ou fantastique ou conventionnelle. Dans l'église, à moins que ce ne soit le cheval sur lequel on met le Christ ou un certain nombre de saints, l'animal devient un monstre. Quant à la Renaissance, elle imite les rondeurs et la convention froide de ceux des sarcophages romains des bas temps, la seule Antiquité que l'art moderne ait eue d'abord sous les yeux. Raphaël, en les reproduisant dans ses compositions, prolongea par l'autorité de son exemple ces formes de convention, et, si ce grand homme eût envoyé plus tôt que sur la fin de sa vie quelques-uns de ses élèves lui rapporter les dessins des sculptures athéniennes du Parthénon, ce dont on a la preuve dans des dessins de sa main, il est certain que ce côté de l'art eût été ramené par lui dans les voies de la vérité. Il en resta longtemps éloigné et ce fut par la peinture, quand les Hollandais donnèrent une personnalité au paysage, qu'il finit par y rentrer. Chez nous, Géricault, tout en restant naturel, en fit voir et comprendre le style et la beauté élevée, et l'on peut dire que le mouvement décisif fut donné par lui. Barye le suivit en maître, et avec lui cette branche de l'art, dont il demeure le roi, reprit non seulement sa place, mais une place plus importante que jamais.

Quelle belle chose que les deux lions des Tuileries : l'un, celui qui se défend contre un serpent, d'une vérité particulière si saisissante et si passionnée ; l'autre, assis et calme, d'un caractère plus monumental et dans le style de la sculpture antique la plus élevée. Il y a là bien plus que du naturalisme, car Barye résume et synthétise. Il masse les poils pour ne les faire sentir qu'à l'état sommaire ; ce qu'il présente, c'est la forme maîtresse. Il en modèle les lignes d'une façon souveraine ; il accentue par de grands méplats les mouvements de leurs muscles formidables. Plus il est simple, plus il est terrible, et plus ses grands fauves sont ressemblants. Sans dénaturer son modèle, sa puissance magistrale le transforme parce qu'il le voit et le sent avec des yeux et une âme de poète ; il l'idéalise parce qu'il le domine toujours. C'est le plus grand des ani-

maliers, mais il est plus encore et, quand il présente à la fois l'homme et l'animal, dans *Thésée et le Minotaure*, par exemple, ou dans cette charmante statue équestre de Gaston de Foix, dont on n'a vu que la maquette, c'est l'homme qui l'emporte. Aussi bien que la forme, il a le sens monumental par sa façon de dégager le sujet.

Ce n'est pas lui à coup sûr qui aurait compris comme ils l'ont été les quatre groupes équestres du pont d'Iéna, auxquels l'Exposition donne un regain de regards. L'on a pensé à y symboliser les quatre âges différents de l'équitation. L'idée est bonne, mais le programme imposé aux artistes est volontairement malheureux. Comme thèmes et comme époques on a désigné un Grec, un Romain, un Gaulois et un Arabe. Les trois premiers sont bien voisins les uns des autres, et tous les quatre sont nus ou à peu près, ce qui les rapproche encore au lieu de les différencier. De plus, cette façon de mettre le cavalier à pied est ce qu'on pouvait imaginer de plus malencontreux. Dans cette donnée, le cheval seul est le personnage, et l'homme s'efface devant lui. Que ce soit Alexandre, Charlemagne, Colleone ou un jockey, l'homme à pied qui tient un cheval par la bride ne peut jamais être pour l'art autre chose qu'un palefrenier.

Devant l'École militaire il n'y avait que deux thèmes. A l'état moderne il fallait mettre à cheval quatre soldats de différentes armes, par exemple un cuirassier, un dragon, un chasseur et un artilleur. Pascal a parlé quelque part, avec l'énergie violente qui de sa pensée passait dans son style, de l'homme machine qui se plie à ce qu'il veut fermement et qui se façonne au gré de ce qui l'entoure. La discipline, l'uniforme, le but de l'arme, font dans l'armée quelque chose de semblable. Le corps y prend des habitudes, les traits une physionomie qui restent ineffaçables. C'est ce caractère, différent dans toutes les armes, et cette individualité générique qui eussent donné un sujet nouveau, intéressant, approprié et très varié de motifs. M. Frémiet a traité dans ce sens, et avec beaucoup de bonheur quant à la vérité du type, un carabinier, un guide, un artilleur et un gendarme. Il n'en a fait que des figurines, mais elles valent des statues.

En s'en tenant au sujet donné, les âges de l'équitation, il fallait précisément prendre le contrepied de ce qui a été fait. Au lieu d'aller dans le sens de la monotonie et d'effacer les différences, il fallait au contraire les accuser; il fallait, par exemple, prendre un Grec, un Chevalier, un Arabe et un écuyer. Par là on aurait eu l'antiquité, le moyen âge, la civilisation orientale et l'Europe moderne. L'enseignement et la vérité historiques se seraient rencontrés avec d'excellentes oppositions pittoresques; il n'eût pas été sans intérêt et sans poésie de voir, à côté du costume simple du Grec ou du Romain, la pompe asiatique de l'Oriental

avec sa selle constellée de coraux et toute chargée de broderies, ses larges étriers, ses armes ciselées en bosse, les glands et les houppes de son cheval et les grands plis de son burnous, de voir, auprès de la rudesse du guerrier tout bardé de fer, la politesse et les belles façons de M. de Pluvinel avec son feutre à plumes et ses canons de dentelles ou de M. de La Guérinière en habit français. Les bêtes n'eussent pas été moins différentes que les hommes; on pouvait opposer entre elles les formes aristocratiques du cheval plié aux finesses du manège, la robustesse massive du gros cheval capable de courir avec le poids de l'armure, l'élégance sèche et nerveuse de l'Arabe, la tête basse, la crinière éparse et piaffant d'impatience, et la rondeur un peu courte des chevaux de la frise athénienne avec la crinière coupée comme celle d'un casque. Il y avait là moyen de représenter des civilisations, des races de chevaux, des manières de monter toutes différentes et un bien beau thème pour un artiste. Barye en était digne, et on l'avait; seulement il eût fallu que les groupes fussent en bronze ou en marbre et non en pierre.

Revenons du pont d'Iéna au vestibule du Trocadéro, où se trouve le groupe en bronze des *Gladiateurs* de M. Gérôme, dont on a beaucoup parlé d'avance. C'est le secutor qui l'emporte cette fois sur le rétiaire. Le filet et le trident brisé du vaincu sont à terre, et le secutor, le pied sur le corps nu de son adversaire, triomphe avec ses jambières, sa cuirasse, ses brassards, son grand casque à visières percées, et dans la main sa courte et terrible épée. Il n'est pas besoin de dire avec quelle exactitude savante l'artiste a traité le détail sculpté de toutes ces armes d'après les plus beaux et les plus rares exemplaires. Ce qui vaut mieux, c'est la pose droite et vaniteuse du victorieux, qui n'attend que l'acclamation sanguinaire des Vestales et des spectateurs pour égorger son rival; mais la pose de celui-là n'est sculpturale que d'un côté, et l'effet dominant est trop archéologique. On a vu de M. Gérôme des statuettes de bronze beaucoup plus heureuses; dans leur dimension moindre, elles gardaient la liberté spirituelle de l'esquisse. Ici le petit modèle en terre ou en cire valait probablement mieux que le grandissement, dont les parties nues sont parfois creuses. Peu de peintres feraient d'aussi bonne sculpture, mais il n'est pas étonnant que le peintre ne soit pas encore complètement un sculpteur.

A l'Exposition universelle, la sculpture est partout, au pavillon de la Ville de Paris, aussi bien que dans les salles des beaux-arts; c'est dans le bâtiment d'anthropologie que sont les bustes et les statues ethnographiques de M. Cordier, qui sont entrés dans la décoration de nos appar-

tements et de nos maisons; Barye est chez Barbedienne; M. Rochet et bien d'autres chez M. Thiébault; les fondeurs, les bronziers, les fabricants de fonte de fer, les fabricants de terres cuites, les céramistes, les orfèvres ajoutent à l'exposition spéciale de notre sculpture. Les passages, les galeries, les pièces d'eau, les allées l'éparpillent dans tous les sens.

Ainsi l'une des œuvres les plus nouvelles de cette année vient d'être posée, il y a quelques jours, auprès du pont d'Iéna. On connaissait par une réduction la *Liberté* que M. Bartholdi, né dans l'Alsace française, doit dresser sur l'île qui s'élève à l'entrée du port de New-York. D'autres œuvres du même artiste donnaient presque la certitude qu'il ne fléchirait pas sous les difficultés de celle-ci. Un buste colossal de Washington, qui remonte à quelques années, au palais des Champs-Élysées, et le modèle au tiers et déjà énorme du magnifique lion de Belfort, plus monumental et moins convenu que le fameux lion de Thorwaldsen, montrent d'une façon sûre combien il s'entend, en simplifiant les plans, à ne pas perdre leur effet et à conserver les lignes et les accents. Ce n'est pas une affaire de grandissement mathématique, et peu de figures supporteraient d'être augmentées; elles seraient hors de mesure, absolument vides et comme soufflées. La taille est une des parties de l'inspiration et ne se modifie pas après coup. Une figurine ne devient pas une statue; une statue ne se réduit pas impunément et sans perdre quelque chose. Ce qui doit être colossal a besoin d'être conçu de sa taille et sort des conditions ordinaires. Il y faut plus de simplicité, plus de jet, plus de tenue; la ligne extérieure de la masse totale emporte tout; elle doit être claire et harmonieuse, ne pas avoir d'angles, de trous, de déchirures, de contournements, de complications, et ne rien demander aux détails accessoires. En plein air, et dans le cadre du paysage, une figure unique sera plus belle qu'un groupe, dont la distance perd et embrouille l'agencement; une figure debout vaudra mieux qu'une statue assise qui ne se verrait bien que de côté; les longs vêtements à plis amples et tombant jusqu'à terre pour élargir et former la base valent mieux que les vêtements justes et étroits, et la difficulté des figures d'hommes colossales est l'amincissement et la séparation des jambes qui s'effilent à distance. La *Liberté* de M. Bartholdi est toute droite et pyramide légèrement. Le bras gauche ne se sépare pas du corps; l'autre monte le long de la tête pour élever la torche lumineuse. Le mouvement est net, énergique, mais se peut tenir, et on le regarde sans fatigue. Le parti est donc bien trouvé, et dans le vrai sens. Il n'est plus douteux, maintenant, que l'exécution ne soit à la hauteur de l'idée. La tête supporte d'être vue de près; elle n'est pas vide; mais, à distance, ses

plans s'accusent en s'éclairant, et elle prend une véritable majesté. Le *Néron* colossal n'a été commandé pour Rome à Zénodore que parce qu'il avait commencé par faire en Auvergne son grand *Mercure* sur la cime du Puy-de-Dôme. Nous devons être reconnaissants à M. Bartholdi de donner à son pays l'honneur, après tant de siècles, d'envoyer à l'étranger une œuvre de même nature. Elle aura sans doute une meilleure fortune, car elle n'est pas exposée à être renversée et brisée aussi vite que le colosse impérial et le dieu païen.

On voit la richesse du Champ de Mars dans tous les genres; des mois d'étude et des volumes n'y suffiraient pas. Ainsi pour ce qui nous incombe, il y aurait lieu de s'occuper des statues de bronze, des fontaines, thème merveilleux aux variations infinies, et aussi de la sculpture iconique.

Depuis que, malheureusement pour l'art, l'usage des tombeaux sculptés dans les églises est tombé en désuétude, les statues publiques des grands hommes sont venues, bien qu'avec une moins grande variété de motifs et surtout de développements, les remplacer dans une certaine mesure, et il serait heureux de voir se généraliser cet emploi de la grande sculpture. Il est seulement regrettable que ce soit un peu une affaire de hasard et que cela ne puisse guère venir que de l'initiative des conseils municipaux. C'est quand ils n'ont guère de grands hommes qu'ils pensent surtout à se faire honneur de celui qu'ils ont. Ils prennent alors ce qu'ils peuvent, si bien que c'est dans les grandes villes, là où il ne serait que juste d'avoir beaucoup de statues honorifiques, qu'on n'y pense guère et qu'on en fait le moins. En somme, les avantages l'emportent sur les inconvénients, et il n'y aurait aucun mal à ce que les villes en élevassent à toutes leurs illustrations. Quand bien même l'hommage serait parfois exagéré, le sentiment pieux et honnête qui l'inspire est toujours d'un bon exemple. En préoccupant les yeux de l'enfance et de la jeunesse, il fait sentir et comprendre que chacun doit faire tout ce qu'il peut pour laisser de soi un bon souvenir, et l'hommage qu'on voit rendre à ceux qui ont mérité un pareil honneur est de nature à mener quelques-uns à s'en rendre dignes à leur tour.

Après David d'Angers, dont la vie s'est consacrée à ces grands hommages, les statues qu'on a faites se sont réparties entre plus de mains, et ce serait une longue énumération que de signaler seulement celles qui ont passé au Salon depuis dix ans, en laissant de côté celles qui n'y ont pas figuré. Cette année, au Champ de Mars, c'est M. Guillaume, bien que, par un oubli inexplicable, il ne figure pas au livret, et M. Crauk qui ont le plus d'œuvres de ce genre, ce dernier n'en ayant pas moins

de cinq, trois maréchaux de France, *Pélissier*, *Niel* et *Mac-Mahon*, l'intendant de Languedoc, *d'Etigny*, et *Claude Bourgelat*, le fondateur de l'hippiatrique en France. On parle à Tours d'en élever bientôt à Rabelais une, qui aboutira cette fois; pour que ce soit un chef-d'œuvre il suffira qu'elle ne soit pas indigne du modèle. Du reste, il serait curieux et juste de savoir exactement ce qu'il existe de statues honorifiques; cela ferait penser à de nouvelles, celles précisément dont on remarquerait l'absence. L'inventaire des richesses d'art de la France les rencontrera forcément un peu partout, et une à une. Il serait meilleur de les grouper au contraire et d'en présenter en une seule série, classée par régions et par départements, le bilan complet. Elles seraient en plus grand nombre et il y en aurait parmi elles beaucoup plus de remarquables qu'on ne le croit. Après un premier dépouillement des livrets du Salon et des guides, il suffirait d'une circulaire pour arriver à ne pas en omettre, et l'ensemble, en même temps que ce serait un acte de justice, formerait un tableau bien intéressant.

Les bustes, qui se rattachent au même ordre d'idées lorsqu'ils se rapportent à des hommes publics et qui, lors même que cette notoriété du modèle leur échappe, ont toujours pour eux l'intérêt humain de l'étude de la nature vivante et contemporaine, sont souvent plus remarquables, plus souples, plus variés que ces grandes figures, parfois trop officielles et convenues, et je regrette de n'avoir pas la place d'entrer dans le détail. Il est cependant impossible de n'en pas rappeler au moins quelques-uns, et d'abord ceux de M. Iselin et de M. Oliva, dont l'un a plus de sobriété et de fermeté, dont l'autre a plus de mouvement et de couleur.

Du reste, de même que les plus beaux portraits sont toujours l'œuvre des plus grands peintres qui n'en font que par exception, les plus beaux bustes sont l'œuvre des sculpteurs, parce que celui qui se cantonne dans ce seul genre s'y réduit et s'y immobilise presque forcément pour ne pas assez se renouveler et pour ne pas se retremper à la source féconde de l'invention et de la composition générale. Le buste de l'*Archevêque de Paris*, de M. Guillaume, garde la maîtrise de son élévation émue, et l'on ne peut être plus noble et plus touchant à la fois. Nous n'avons pas à revenir sur ce chef-d'œuvre, auquel se joignent le *Baltard* et le *Buloz*. Celui de M. *Vitet*, par M. Chapu, est, dans un autre sens, bien remarquable avec ses grands traits longs, qui étaient un peu mous et blafards dans la nature, à cause de la blancheur particulière de la peau; sans cesser d'être vrai, le marbre augmente nécessairement leur style en affirmant la charpente osseuse, qui était aussi large qu'intelligente.

Citons aussi les bronzes des têtes d'*Henri Regnault*, par M. Barrias, du docteur *Parrot* et des peintres *Henner* et *Baudry*, par M. Paul Dubois; le dernier est une merveille de vie et de feu.

Je le répète, il faudrait y insister; il faudrait aussi, à propos de l'ensemble nombreux des bustes exposés, parler de tendances qui s'y révèlent et ne sont pas sans danger. D'un côté, certains bustes de femmes sont beaucoup trop développés; ce qui est ronflant et trop chargé diminue l'effet plus qu'il ne l'augmente. Il y a trop de nu ou trop de



FRAGMENT DE LA STATUE COLOSSALE DE LA LIBERTÉ, PAR M. BARTHOLDI.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

vêtements, trop de plis, trop de draperies, trop d'accessoires. Rien n'est aussi plus malheureux que de descendre un buste jusqu'à la taille et d'y faire intervenir les bras. C'est alors une sensation pénible que ce corps mutilé, que cette immobilité prétentieusement tourmentée, et ce n'est pas même une partie de statue. Comme le passage du corps au piédouche demande malgré tout un arrangement, il faut appuyer, élargir la base, étoffer et dissimuler la coupure; la composition se manière, s'alourdit, se fausse complètement, et ce n'est le plus souvent qu'un fragment impossible, car on ne pourrait compléter la statue en la con-

tinuant. L'exagération et le tapage ne vont pas au silence de la statuaire.

L'autre danger, c'est l'affirmation de l'ébauche. Elle est le commencement, mais non la fin. Le marbre s'y refuse, mais la terre la plus heurtée se peut cuire et se peut reproduire en bronze. Or, cette année surtout au Salon, trop de terres et de bronzes ne sont que des maquettes; elles ne vont pas au delà de l'impression volontairement hâtive et se lancent par trop dans le hasard de tous les ragoûts. Ce n'est pas du modelage, ce sont des boulettes de terre aplaties et collées ensemble. La chair est martelée, meurtrie, presque malsaine à voir. Tantôt les vêtements sont exécutés dans la manière sommaire qui est à la mode, même pour les chairs des statues de plâtre, et la monotonie de ce travail grenu, laineux et comme tamponné, affadit, amollit les plans et détruit les lignes aussi bien que les accents et les lumières. Tantôt les draperies ne sont plus vraiment que des loques et des guenilles. Ce n'est ni de la force, ni de la hardiesse; c'est de l'aplomb, presque de l'impertinence, d'ailleurs bien plus facile. Mais après le premier bruit on n'y revient pas et, à prendre l'habitude de cette improvisation incomplète, on arriverait bien vite à se rendre incapable d'aller plus loin.

Quant aux statues, il est également impossible d'en parler en détail. Le caractère de l'exposition du Champ de Mars est précisément de faire revoir les principales de celles exposées depuis dix ans, et à leur date il a été question de toutes ici-même ; on en a parlé, on les a gravées. Y revenir d'un façon étendue nous condamnerait à copier les autres et à nous répéter nous-mêmes. Pour en faire revivre la forme et la valeur aux yeux de nos lecteurs, il suffit de rappeler le nom de quelques-unes; ils n'ont pas besoin qu'on les fasse se souvenir de la *Sirène* de M. Aubé, du *Corybante* de M. Cugnot, de la *Jeunesse d'Aristote* de M. Degeorge, de la *Muse de l'histoire* de M. Janson, du *Tercisius* de M. Falguière, du *Narcisse* et de l'*Arion* de M. Hiolle, de la *Cassandre* de M. Aimé Millet, du *Sommeil* de M. Mathurin Moreau, de la *Néréide* sur un buccin de M. Moreau-Vauthier, du *Rétiaire* de M. Noël et, pour M. Schœnewerk, de la *Jeune Fille à la fontaine* et de *Myrto*, la belle Tarentine

Dont le corps a roulé sous la vague marine.

Qu'en dire qui n'ait été exprimé et répété dans la *Gazette*, si ce n'est cette louange nouvelle que mieux elles sont connues, plus on les revoit et plus elles gagnent de valeur. Leur succès n'a pas été éphémère et leur mérite, au lieu de s'effacer, a plutôt grandi.

J'insisterai pourtant, non pas sur les œuvres, mais sur le caractère général et en quelque sorte sur l'avenir de quelques artistes dont il me



C. Bernier pinx

C. Greux sculp.

LANDE DE SAINTE-ANNE

(Salon de 1878.)

Imp. A. Salmon Paris.

semble que l'on doive beaucoup attendre pour l'honneur de notre sculpture, à la couronne de laquelle ils viennent et ils promettent d'ajouter de beaux fleurons. L'un, M. Guillaume, est arrivé à être le maître le plus autorisé de l'école; l'autre, M. Paul Dubois, n'est pas loin de le rejoindre, et, derrière eux, avec les distances de leur âge et de leurs débuts, viennent, comme en un groupe plus jeune, MM. Delaplanche, Mercié, Chapu et Barrias.

On revoit ici de ce dernier le groupe presque colossal du *Serment du jeune Spartacus*, qui retournera dans le jardin des Tuileries. L'effort et la recherche en restent d'un grand jet, malgré ce qu'il a d'emphase théâtrale, et la pose tourmentée du supplicié ne se souvient de Michel-Ange qu'au travers des rondeurs amollies de la pierre noire de Daniel de Volterre. Ce qui reste tout à fait beau, c'est l'enfant, dans l'immobilité muette et farouche de sa douleur et de sa colère, dans la force grandissante de son jeune corps vigoureux. C'était plus qu'une promesse d'expression et de ciseau; le groupe nouveau de l'exposition des Champs-Élysées l'a tenue et au delà. Il a plus de calme et de rhythme avec une simplicité plus harmonieuse. L'Adam, portant sur ses bras le corps abandonné d'Abel, est bien composé, mais il se complète par l'Ève qui marche à ses côtés et qui se repaît douloureusement de la dernière vue de l'enfant bien aimé. Il y a là une tendresse féminine bien comprise, et c'est un beau groupe. Il a eu l'une des médailles d'honneur du Salon. C'est justice, et, quand nous parlions en commençant de la supériorité actuelle de notre sculpture, nous ne pensions pas que les décisions du jury nous donneraient aussi complètement raison. Les trois plus hautes récompenses ont été pour la première fois décernées à la seule sculpture. Ce qu'on appelle le prix du Salon, c'est-à-dire l'envoi en Italie, a été donné à M. Hector Lemaire, élève de MM. Falguière et Dumont, pour un groupe de *Samson trahi par Dalila*, et l'autre médaille d'honneur a été attribuée à M. Delaplanche.

On voit de lui cette année trois œuvres bien différentes. L'*Éducation maternelle* du square Sainte-Clotilde, qui serait mieux à sa place dans un quartier populaire et à laquelle le bronze aurait peut-être mieux convenu que le marbre, à cause de l'absence de nu et de la simplicité voulue des vêtements, représente une paysanne assise apprenant à lire à une jeune fille; avec un dessin plus ferme que commandait la matière, ce groupe simple et touchant n'est pas sans trahir l'influence indirecte du sentiment du peintre Millet. La Muse de la *Musique*, enivrée des sons qu'elle tire de son violon, et à laquelle le marbre des Champs-Élysées, qui en apaise le mouvement, est plus favorable que le métal

argenté du Champ de Mars, est comprise avec poésie, mais dans un sens libre et mouvementé. Quant à la *Vierge au lys*, malgré son sentiment moderne, elle se sent de l'imitation de la sculpture à l'italienne du XVII^e^ siècle français. La draperie ronde a quelque chose des Anguier ; la pose douloureuse et l'effet viennent inconsciemment de Jouvenet et de Girardon. Ce sont trois œuvres très-remarquables, mais sans lien entre elles ; elles n'indiquent pas la voie de leur auteur ni sa qualité dominante. Il cherche encore ; il essaie des routes diverses entre lesquelles il n'a pas encore fait de choix. Il ira plus loin quand il se sera fixé et qu'il ne reviendra point en quelque sorte sur ses pas pour repartir à nouveau.

La personnalité de M. Mercié est plus accusée et plus ardente ; c'est un méridional de Toulouse, par là plus Espagnol qu'Italien, et ce qui le touche le plus, c'est le mouvement passionné et pittoresque. Dans son David tirant du fourreau l'épée libératrice, il s'était trop préoccupé de reproduire les dessins et le repoussé commun des fourreaux d'argent algériens, mais le groupe épique du *Gloria victis* est d'une ligne générale hardie et très harmonieuse, au-dessous de laquelle ne descendent pas la belle envergure et le grand air de la *Renommée* du faîte du Trocadéro ; on la juge mieux depuis qu'on l'a vue gravée et qu'à cause de cela on peut la mieux lire malgré la distance. Au dernier Salon il fallait attendre que le *Génie des Arts* fût en place pour le juger définitivement. La Muse qui conduit le cheval pouvait s'effacer ; le Génie assis sur l'aile de Pégase pouvait ne pas tenir. Depuis qu'il est à sa place, en haut du pavillon Lesdiguières, ou plus exactement au-dessus du passage du quai du Carrousel, il a pris toute sa valeur. Ce grand espace autrefois vide est bien rempli maintenant. Peut-être eût-il mieux valu que l'architecte eût modifié ses pieds droits latéraux qui n'ont pas plus de hauteur que le rayon de l'arcade, ce qui les fait paraître petits et comme écrasés, et qu'il eût inscrit le nouveau bas-relief dans un cercle, mais ce défaut peu important ne vient pas du sculpteur. Il a aussi bien compris les nécessités de l'éloignement en détachant sa composition sur un fonds d'or et en donnant à son bronze une patine fauve claire, au lieu d'une patine brune qui en eût éteint les plans. Avec les rayons obliques du matin et de l'après-midi, son œuvre se précise à merveille et ajoute à la beauté de la façade de cette admirable galerie. Il y a montré un tempérament pittoresque, vraiment décorateur et architectural, qui sait concevoir et traiter ce qui est nécessaire pour une place et pour une hauteur données ; c'est un mérite d'invention et d'appropriation bien plus rare qu'on ne le pense.

M. Chapu est d'une autre race. Il est plus fin, plus délicat et plus

féminin. Depuis les deux cariatides de l'entrée de la nef des machines à l'Exposition universelle de 1867, il a créé bien des figures dont on se souvient. La jeune fille du tombeau de Regnault, la *Pensée* du bas-relief funéraire de M^me^ d'Agoult sont entrées dans la mémoire de tous et ne s'oublieront pas. Cette année on revoit la belle statue de *Berryer* debout, où la robe de l'avocat, posée sur les épaules, ajoute la largeur de la draperie à la ressemblance typique de l'habit boutonné jusqu'au cou, et l'on voit pour la première fois les deux élégantes figures assises de *la Fidélité* et de *l'Éloquence;* elles doivent en accompagner le piédestal et faire pyramider le monument, qui sera l'honneur de la salle des Pas perdus. Ce qui est là, comme ailleurs, le caractère propre et le don de M. Chapu, outre l'élégance de la pose et sa façon légère de draper et de suivre les plis, c'est une poésie tendre, rêveuse et émue. Le type de ses femmes est moderne; leurs cheveux fins et droits sont des cheveux blonds; leurs yeux sont bleus et très clairs; leur teint est blanc, leur front pur; leur chair a la légèreté soyeuse et brillante des dernières années de la jeune fille encore naïve. L'une des plus heureuses figures de M. Chapu s'appelle la *Jeunesse;* c'est bien la jeunesse qui est sa muse, et qui l'inspire de sa grâce et de sa fraîcheur.

Il me reste à parler de M. Guillaume et de M. Dubois. Ce sont deux maîtres qui mériteraient tous deux d'être étudiés à part et complètement, mais, comme tous ceux qui parlent ici de l'Exposition universelle, il faut forcément se restreindre; cela est plus facile avec eux qu'avec d'autres, parce qu'on est sûr de les retrouver; ils n'ont pas seulement le talent, ils ont la fécondité.

M. Guillaume, qui est Bourguignon comme Rude et Jouffroy, est sorti de l'atelier de Pradier, qu'on ne lui donnerait pas pour maître. Il a l'élégance plus haute et plus fière; il est sain, profondément consciencieux, souvent grave, toujours élevé. Le caractère principal de la vieille école des sculpteurs des ducs de Bourgogne est la vigueur robuste. M. Guillaume est de leur race; il a une solidité foncière qui met le mûrissement du travail au service de son inspiration. Il pense, il sent fortement; il établit ses figures du premier jet d'une volonté tellement formelle qu'elle s'impose et qu'on ne les voit pas comprises d'une autre façon, mais elles n'en sont pas moins étudiées et comme revues avec le soin le plus sévère, et ce qu'on appelle le morceau, qu'on ne voit pas du premier coup parce qu'il se perd dans la grandeur de l'effet général, est aussi fait et aussi poussé que s'il devait être le mérite principal. Chez d'autres le morceau est tout; chez M. Guillaume, il est, comme il doit l'être, au service de l'ensemble et de l'impression.

C'est en 1852 que M. Guillaume a exposé pour la première fois, après avoir eu le grand prix en 1845; il manque donc ici une grande partie de son œuvre, entre autres l'*Anacréon*, le *Faucheur*, le *Tombeau des Gracques*, le *Colbert* de Reims, mais son exposition est nombreuse. Outre les bustes, où le caractère individuel est toujours saisi avec l'expression intellectuelle la plus haute, il y a le groupe des deux mariés antiques assis et se tenant la main, qui est d'une gravité et d'une solennité juridique toute romaine : le *Bonaparte, lieutenant d'artillerie*, qu'on a vu en plâtre en 1870, et qui est aujourd'hui en bronze argenté, le *Ingres* à demi-corps de l'École des Beaux-Arts, dont la tête vaut les portraits que le maître a faits de lui-même, les deux termes d'homme et de femme des Salons de 1875 et 1877, qui sont destinés au nouvel Hôtel de ville. Je regrette de n'y pas voir le modèle du *Gluck*, de l'Opéra, le bronze du *Rameau* de Dijon, surtout la figure de la *Poésie*, assise sur son rocher, qu'on n'a vue qu'au Salon de 1873. La femme est rare dans l'œuvre particulièrement virile de M. Guillaume, et la noblesse de cette belle figure eût fait ressortir la souplesse et la variété que le talent de l'artiste joint à la hauteur de la forte unité de son œuvre. Dans le modèle du *Saint Louis* assis du palais de justice, dans les *Anges* et les bas-reliefs de la vie de *Sainte Valère* et de *Sainte Clotilde*, exposés dans le pavillon de la ville de Paris, il s'est souvenu, sans pastiche puéril, de la simplicité des poses des imagiers du moyen âge. Dans les *Gracques* et le *Mariage*, il a été romain avec une autorité bien pénétrante. Dans la *Poésie*, en partant du souvenir de ces adorables terres cuites qui sont un monde de statues, il a touché à la beauté grecque, mais partout il a mis sa marque et un caractère fortement personnel, qui n'a rien de l'imitation et de la copie.

L'*Orphée*, qu'on voit cette année pour la première fois, apporte une note nouvelle. L'élégance nerveuse de l'art italien du xv^e^ siècle a dû passer dans l'esprit du sculpteur, et cependant c'est, de toutes ses œuvres, celle qui a le sentiment le plus moderne et le plus passionné. Orphée nu, debout, et dont un petit fauve lèche les pieds, élève de son bras droit, comme s'il obéissait à un sentiment de triomphe inconscient, sa longue lyre qu'il faisait résonner tout à l'heure et dont l'ébranlement vibre encore dans sa poitrine et dans son visage. La tête, où respirent l'ardeur muette et le bouillonnement de l'enthousiasme intérieur, est encadrée de longs cheveux féminins ondés qui sont entremêlés de feuillages, et cette large coiffure, librement épaisse, plonge dans l'ombre le front et les yeux. Ce n'est encore que le plâtre, mais on voit d'avance l'effet supérieur du marbre, dont la lumineuse blancheur, montant des

pieds à la tête sur la surface unie de ce beau corps droit, sera rompue au milieu du visage par cette couronne de pénombre qui donnera toute leur intensité à l'intelligence du front et à la passion étrange et profonde du regard. Par là, ce n'est plus une figure d'homme, mais celle du *vates*.

M. Paul Dubois est aussi d'un pays de sculpteurs. Il est Champenois et il ne contredit pas aux caractères de l'ancienne école, à laquelle il vient ajouter sa valeur. Simart, qui est de la même province, a été modifié par l'influence d'Ingres, mais ce qui caractérise l'école troyenne, au XVI^e^ siècle du temps de François Gentil, au XVII^e^ avec Girardon, c'est une certaine douceur aimable et aisée, la recherche des formes rondes et coulantes, par dessus tout, en particulier à la Renaissance, l'amour de la jeunesse fraîche et pleine, ce qui vient du type du pays où les femmes, qui gardent une expression agréable d'intelligence et de bonté, deviennent assez ordinaires comme traits, après avoir commencé par une floraison charmante quand elles sont encore jeunes filles. Avec en plus un sentiment impressionné par les effluves contemporaines, dont la date sera dans l'avenir plus visible qu'aujourd'hui, M. Dubois a parmi ses dons la jeunesse et la grâce, naturelles à ses origines.

C'est en 1863 qu'il a débuté par un petit Saint Jean-Baptiste échevelé, un peu plus tapageur qu'ardent, mais pétillant de vie, et par une bien belle statue de Narcisse, fruit de l'étude de la grande sculpture antique. La légende de Narcisse en fait vraiment un bellâtre presque malhonnêtement ridicule; puisqu'il était si beau, il aurait mieux fait d'aimer une belle fille et d'avoir de beaux enfants. Le moderne sculpteur lui a donné un caractère masculin et sérieux; c'est un baigneur debout qui ôte sa chlamyde avant de descendre dans le fleuve qui coule à ses pieds; au lieu de s'y mirer sottement, il semble plutôt penser et rêver au milieu d'un mouvement indifférent dont il ne se préoccupe pas. Avec la simplicité de ses lignes ce beau Narcisse, qui a reparu en marbre au Salon de 1874, reste l'œuvre classique du jeune maître.

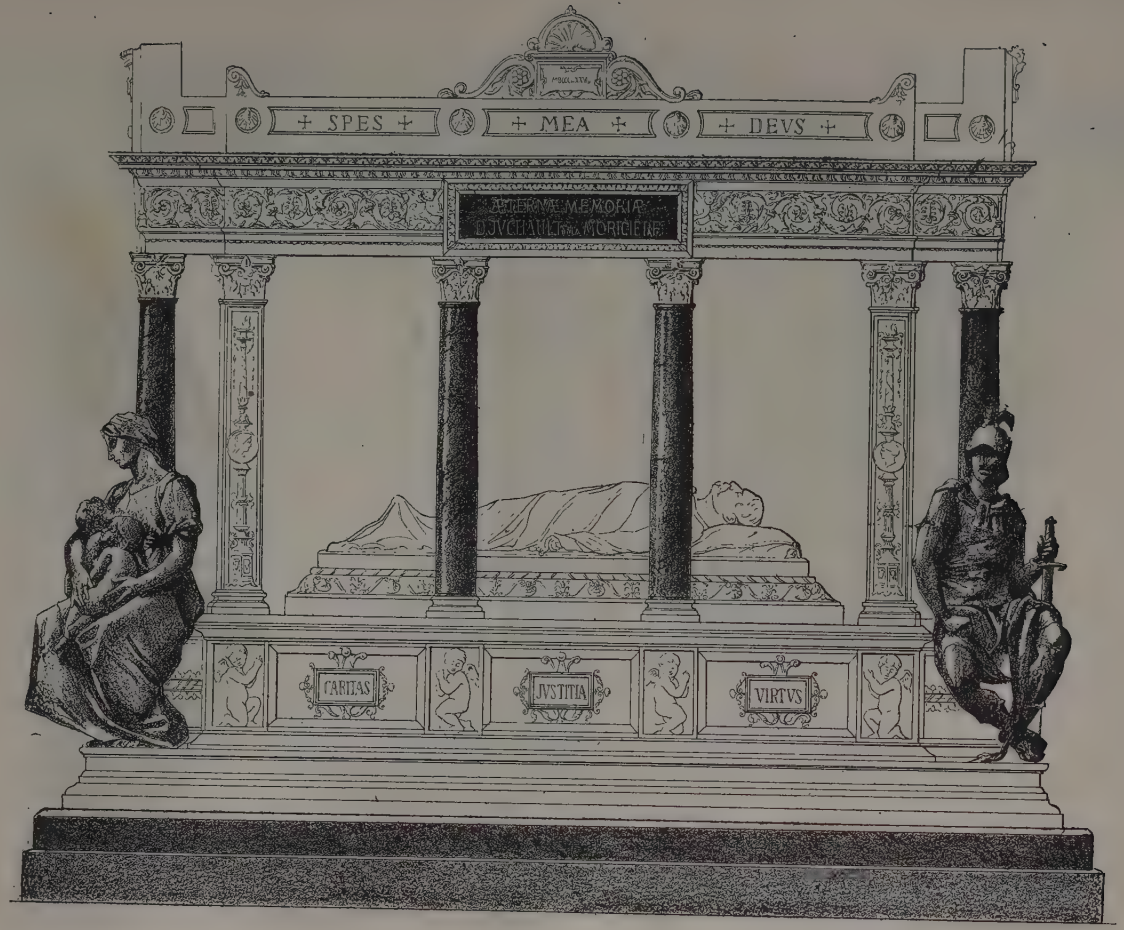
Elle fut suivie en 1865 du fameux *Chanteur florentin*, qui fut acclamé, même un peu au-dessus de sa valeur. C'était une aimable figurine que ce jeune garçon en bonnet conique, au pourpoint serré et aux chausses collantes, comme on en voit sur les murs des églises de Florence, dans les fresques de Lippi ou de Ghirlandajo, mais le succès auprès de tout le public avait quelque chose d'inquiétant. L'artiste, qui ne l'a pas mise au Champ de Mars, pouvait, entraîné par cet engouement, continuer dans le même sens et verser dans le genre et dans l'anecdote. Heureusement l'*Ève naissante* du Salon de 1873, qui méritait

plus de succès et qui en eut moins, vint calmer ce qu'on aurait pu concevoir de craintes. Elle est charmante dans l'innocent rayonnement de sa nudité naïve et inquiète. M. Dubois a bien fait de la montrer de nouveau ; on est heureux de la revoir, et le seul regret qu'elle inspire c'est de ne la pas voir en marbre.

Depuis, le sculpteur s'est consacré à une œuvre importante, *le Tombeau du général La Moricière*, dont il ne s'est distrait que pour peindre quelques portraits et modeler quelques bustes. Ce grand tombeau est l'honneur de l'Exposition de la sculpture française au Champ de Mars, mais il faut convenir qu'il y est exposé de la façon la plus déplorable dans un appentis étroit, bas et sombre, où il semble comme relégué. Sa place naturelle, car il la méritait, était le centre du grand vestibule d'entrée en tête de l'exposition des Beaux-Arts. Il est destiné à figurer dans la cathédrale de Nantes, et la nef du vestibule l'aurait mis dans les conditions où il se trouvera dans l'église ; elle lui aurait donné les reculées nécessaires et l'aurait encadré comme il convenait par la largeur de la galerie et la hauteur de la voûte. C'est une injustice et une sottise de l'avoir confiné dans un coin, mais l'œuvre est d'un ordre assez élevé et assez frappant pour pouvoir être appréciée et admirée comme elle est digne de l'être.

L'architecture, œuvre de M. Boitte, est heureuse, sans rien avoir de très original. Les colonnes de marbre noir, dont le contraste s'atténuera dans un grand espace, viennent des tombeaux français de la fin du XVI^e^ siècle, à la suite de celui de Henri II ; la disposition générale sort de celui de Louis XII, et le parti des élégants bas-reliefs méplats s'inspire des bas-reliefs décoratifs de l'art italien du XV^e^ siècle. Quand le monument sera dans la cathédrale, peut-être trouvera-t-on sèche la ligne supérieure du plafond ; dans tous les grands édicules funéraires de ce genre, à la suite desquels il se met, il y a toujours un couronnement pyramidal formé par une ou plusieurs figures agenouillées. Un défaut plus réel, c'est que les figures des angles ne sortent pas assez de l'architecture, et ne lui sont pas absolument indispensables. Elles ont si peu de place pour s'y asseoir que le monument pourrait exister sans elles, alors qu'elles en sont la partie vraiment principale et la raison d'être. Ce sont elles qui lui donnent son sens, son enseignement et son éloquence.

Ce sont, on le sait, deux hommes et deux femmes. Le *Courage militaire* et la *Charité*, qu'on a vus en plâtre au Salon de 1876, sont ici en bronze ; grâce aux gravures et aux réductions, elles sont maintenant populaires, si le mot est possible à propos de ce bel art, dont les masses comprennent si peu la langue. Les deux nouvelles sont la *Foi* et la



ENSEMBLE DU TOMBEAU DE LA MORICIÈRE, PAR M. PAUL DUBOIS.

(D'après un dessin de M. Boitte.)

Méditation. Elles ne sont encore qu'en plâtre, et pour la foule on aurait peut-être bien fait de les noircir pour avoir, en pendant des deux bronzes, l'équilibre de la note de couleur. La *Foi* est une jeune fille à longue robe collante et sans plis, les bras et la tête élevés au ciel dans un mouvement sincère et passionné ; on sent et l'on voit sa pensée et sa prière monter au ciel. La *Méditation*, qui, grâce à la tablette sur laquelle s'appuie le personnage, pourrait aussi bien s'appeler l'Histoire, est un vieillard amaigri par l'âge et absorbé dans des réflexions sévères. Il a autant de calme que la *Foi* d'ardeur, et ces deux statues sont dignes des premières, dont on ne les séparera plus désormais. Elles ont conquis la même place dans le souvenir, et il est inutile d'insister.

Après ce grand travail, M. Dubois doit en faire un autre tout différent et d'une importance presque aussi grande. Le duc d'Aumale lui a demandé pour Chantilly la statue équestre d'Anne de Montmorency, et elle doit être élevée sur le plus bel emplacement et dans le plus noble cadre, au-dessus de la montée des terrasses, dans l'axe de l'allée gigantesque qui perce la forêt et dont elle marquera l'entrée. On n'a pas de dessin de l'ancienne statue du XVI^e^ siècle, détruite à la Révolution ; comme les vues du château montrent qu'elle était en armure, il est probable que M. Dubois ne changera pas ce parti. Après le tombeau de Nantes, c'est aussi un beau sujet que le vieux Connétable sur son cheval de guerre ; M. Dubois y trouvera certainement l'occasion d'ajouter encore à une réputation qui n'est plus à faire et de donner un digne pendant à l'œuvre dont nous venons de parler.

ANATOLE DE MONTAIGLON.



EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ART GREC AU TROCADÉRO

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)



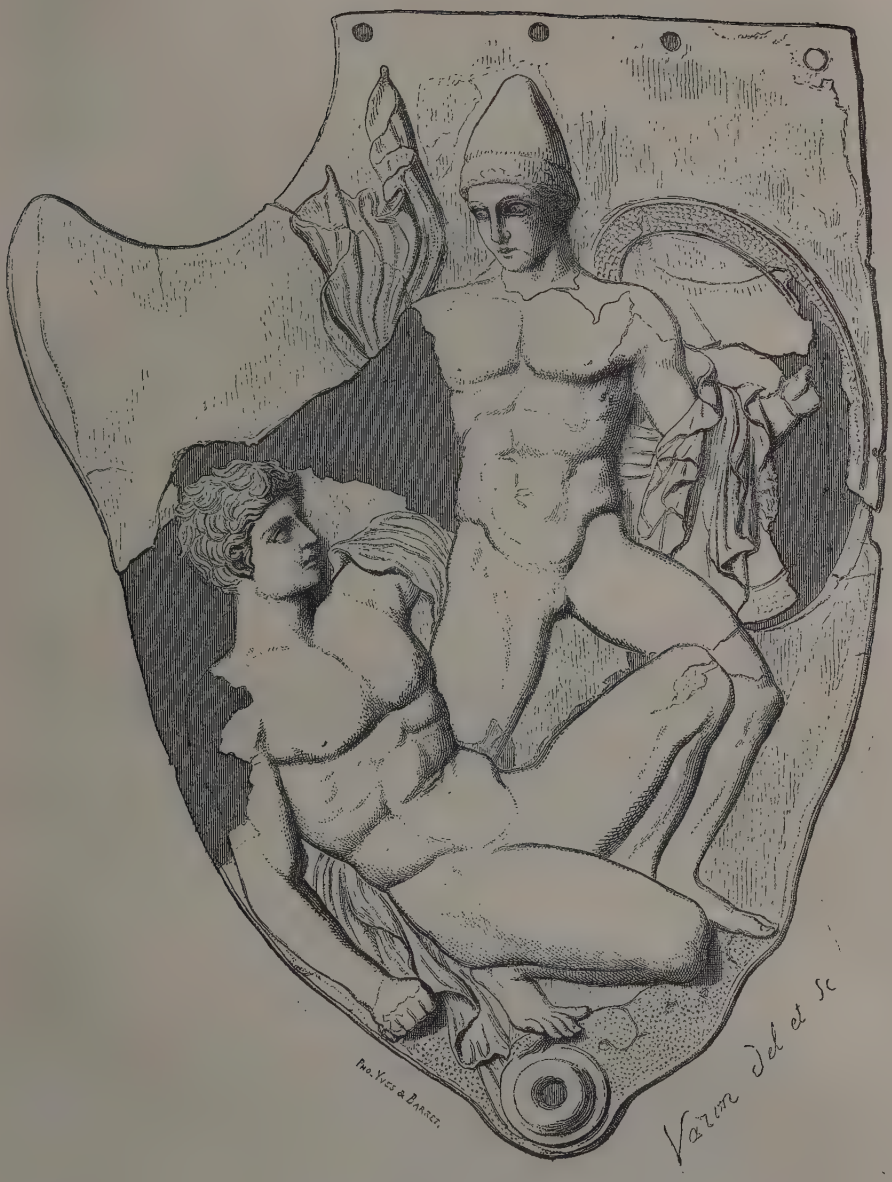
Les dernières pages du précédent article[1] étaient consacrées à la description de deux statuettes de la collection de M. Gréau; c'est encore aux bronzes de cet amateur que nous donnerons aujourd'hui nos premiers regards. Un guerrier nu dont les formes élancées sont d'un modelé un peu sec, un Silène ventru portant sur ses épaules une amphore, une tête d'Athéna au casque curieusement disposé, appartiennent en effet à l'époque à laquelle nous sommes maintenant parvenus, à la fin du IVe et au IIIe siècle. Un torse d'Apollon jeune est plus beau encore, malgré sa mutilation, malgré l'épaisse couche d'oxyde qui empâte ses formes d'une élégante sveltesse. N'eût-elle que ces quelques pièces, la collection de M. Gréau provoquerait encore l'admiration de tous les connaisseurs et l'envie de tous les musées; mais les bronzes grecs n'en sont que la moindre partie. La série des bronzes romains, qui sera prochainement étudiée ici même par un fin et érudit appréciateur, M. Benjamin Fillon, est encore plus nombreuse et plus remarquable.

Bien souvent déjà nous nous sommes arrêtés devant la vitrine de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 105.

M. Carapanos, et chaque fois, que l'objet momentané de nos préoccupations fut la période primitive ou celle du plein développement de l'art, nous y avons trouvé des merveilles à admirer; chaque fois nous nous en sommes éloignés à regret. Revenons-y donc encore un moment, car l'art du siècle d'Alexandre n'y est pas moins bien représenté que celui des autres époques. La *Gazette* a déjà reproduit cette *Scylla*, où la difficulté de combiner ensemble des formes différentes a été si habilement vaincue; elle donne aujourd'hui une autre plaque repoussée, sans doute le couvre-joue de quelque casque de parade, où est représenté, dans un style ferme et pur, le combat de Pollux et de Lyncée. Un autre couvre-joue de casque reproduit simplement le modelé de la figure humaine : la barbe y est ciselée avec un soin minutieux, la moustache tordue avec une magistrale fierté. Notons encore une Bacchante qui, échevelée, les bras levés, la tunique agitée par la course, semble regarder quelque profanateur des orgies sacrées, un Penthée peut-être, jadis renversé à ses pieds : l'attitude est pathétique et le mouvement énergiquement exprimé.

Si nous voulons trouver au Trocadéro un bronze grec comparable à ceux que nous montrent MM. Carapanos et Gréau, il nous faut traverser plusieurs salles et aller, au milieu des émaux et des faïences du XVI^e^ siècle, chercher la petite statuette de M. Édouard André. Elle a été trouvée en pleine France, et même dans la France du Nord; et cependant personne, je crois, n'hésitera à y reconnaître une œuvre grecque; non seulement le caractère d'art, mais, ce qui est plus facile à apprécier, la qualité même du métal, sont des preuves certaines de cette noble origine. Nos pères, les Gaulois d'avant César, n'étaient pas si barbares qu'on le croit d'ordinaire; ils avaient le goût du luxe et il se trouvait certainement dans leurs villes de riches personnages qui comprenaient et aimaient le beau. Ce n'était pas seulement des vins, de l'huile et des figues que Marseille envoyait, par le Rhône et la Saône, jusqu'au centre du pays celtique; parmi les marchandises qu'elle expédiait se trouvaient aussi sans doute des étoffes précieuses, des bijoux, des vases, des objets d'art. C'est ainsi que plus d'un produit de l'industrie grecque a été rencontré dans les tombes de chefs gaulois; d'autres ont été apportés à l'époque romaine, alors que le goût des collections était devenu commun. Quelle que soit son origine, la statuette de M. André n'en est pas moins l'un des plus beaux bronzes de l'exposition historique. Elle représente Hermès nu, sans ailettes ni talonnières, attributs que les artistes grecs omettaient ordinairement. Le dieu assis, les jambes étendues, la main posée avec abandon sur le genou droit, semble se reposer de ses courses; le port droit



COMBAT DE POLLUX ET DE LYNCÉE.

(Plaque en bronze de la collection de M. Carapanos.)

et ferme de la tête montre cependant qu'il est inaccessible à la lassitude. Le modelé est gras et large, les lignes à la fois sévères et élégantes.

Il n'y a que peu à dire des vases du IVe et du IIIe siècle. Une jolie œnochoé de M. Paravey, sur la panse de laquelle est figurée une scène de sacrifice, un amphorisque du même collectionneur, qui représente un jeune homme et un vieillard tenant une lyre, sont les plus remarquables pour la pureté du dessin. Les lécythes polychromes d'Athènes sont fort peu nombreux, et les deux seuls, ou peu s'en faut, qui soient vierges de retouches, sont ceux de ma collection; comme toujours ils sont décorés de scènes funéraires. Les rhytons sont, au contraire, en grand nombre : MM. Dutuit en a réuni de fort originaux, mais le plus beau de tous, un vase en forme de tête de bélier, appartient à Mme la comtesse Dzialynska. Somme toute, l'exposition est aussi pauvre en vases de la belle époque et de la décadence qu'en vases de l'époque archaïque. Passons donc sans nous arrêter, et consacrons le temps qui nous reste à ce qui fait l'originalité et le grand attrait des salles antiques, aux terres cuites de la Béotie et de l'Asie Mineure.

III.

Les figurines de Tanagra ont beaucoup fait parler d'elles depuis leur apparition, il y a de cela cinq ou six ans, et l'Exposition a achevé de leur conquérir la faveur publique. C'est un fait remarquable, en effet, que l'admiration qu'elles provoquent, non seulement chez les gens dont l'éducation a formé le goût, mais chez les visiteurs du dimanche, chez les simples ouvriers. La *Gazette* s'est jadis longuement occupée de ces terres cuites[1], mais les articles publiés par elle en 1875 sont sans doute bien oubliés. Aussi ne me saura-t-on pas mauvais gré, je l'espère, de résumer brièvement ce que j'ai dit alors, et de refaire à grands traits l'histoire des fouilles d'où est sorti tout ce petit peuple si vivant et si divers.

Tanagra, on le sait, est située dans la partie orientale de la Béotie, à 12 kilomètres environ du canal d'Eubée, et au centre de la région ondulée que limite au nord le mont Ptoïos, avant-garde des montagnes de la Locride, au sud le Parnès, dont les cimes noires de sapins séparent la Béotie de l'Attique. La ville était bâtie sur un éperon de montagne qui s'avance jusqu'au confluent d'un pacifique petit ruisseau, le Lari (Ther-

1. Les Figurines de Tanagra au Musée du Louvre (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 297 et 551; t. XII, p. 56).

modon), avec le Vouriéni (Asopos), torrent des plus rageurs en hiver, qui vient d'entre Platées et Thespies et coule droit à l'est vers le canal d'Eubée. Ce confluent est le point d'intersection naturel, forcé presque, des routes qui sillonnent la Béotie occidentale. Aussi Tanagra, à la richesse que lui procuraient ses champs de blé et ses vignes, joignait-elle une grande importance commerciale et militaire. Convoitée par les Athéniens, auxquels elle fermait la route de Chalcis et l'un des deux accès



PLAQUE EN BRONZE TROUVÉE A DODONE

(Collection de M. Carapanos.)

vers Thèbes, attaquée souvent par eux, mais toujours sans succès durable, elle devint après Alexandre, et resta sous la domination romaine, la cité la plus florissante de la Béotie. Au début du IIIe siècle avant notre ère, elle nous apparaît déjà dans la relation de Dicéarque comme une ville de luxe et de plaisir, l'endroit du pays béotien où un étranger passait le plus agréablement son temps : vin excellent et à bon marché, femmes jolies et point farouches, coqs de combat fameux dans toute la Grèce, qu'aurait-il pu désirer de plus ?

De la ville, il ne reste plus qu'une enceinte reconstruite sans doute à l'époque des invasions barbares ; à l'intérieur, les vestiges d'un théâtre, quelques tambours de colonnes doriques, et rien d'autre ; des temples, des gymnases, de l'Agora, il ne subsiste pas un pan de mur ; d'innombrables tessons de poteries fines et bien décorés confirment seuls les témoignages des anciens sur la richesse de Tanagra. C'était peu pour attirer les voyageurs : aussi ne passait-on guère par là, jusqu'au jour où des découvertes imprévues sont venues attirer l'attention.

Déjà à plusieurs reprises les Albanais des misérables hameaux de Skhimatari, Bratzi, Liatani et Staniatæs, situés tous dans un rayon de 5 ou 6 kilomètres autour de Tanagra, avaient trouvé par hasard, en labourant leurs champs ou en piochant leurs vignes, des tombeaux contenant tantôt des vases, tantôt des figurines en terre cuite ; mais c'est en 1872 seulement que commencèrent des recherches suivies. Un fouilleur de profession, le corfiote Yorghis Anyphantis, qui venait de mettre sens dessus dessous la nécropole de Thespies et n'y trouvait plus rien de bon à prendre, eut l'idée de venir explorer les tombeaux de Tanagra ; il reconnut bientôt que ces tombeaux étaient de deux sortes : les uns, simples trous creusés çà et là au milieu des champs, étaient d'une époque fort archaïque et ne renfermaient que des vases ; les autres, régulièrement alignés le long des routes et formés de grandes dalles de tuf, étaient d'une époque plus récente et ne contenaient plus de vases peints, mais en revanche des figurines : de une à trois ou quatre dans l'intérieur, et parfois d'autres, beaucoup plus nombreuses, au-dessus du couvercle. De ceux-là, la recherche était fort aisée : une fois la direction d'une route reconnue sur un point, il n'y avait qu'à la suivre. Aussi les fouilles de Yorghis eurent-elles un plein succès et la quantité de figurines qu'il trouva, les prix avantageux qu'il obtint des marchands d'Athènes, ayant décidé les Skhimatariotes d'abord, puis les gens des autres villages, à chercher eux aussi les tombeaux, à partir de 1872 vases et terres cuites de Tanagra arrivèrent en grand nombre à Athènes. C'est dans ces premiers temps des fouilles, et avant que les prix ne fussent très-élevés, que put être formée la collection du Louvre : collection sans rivale dans tous les musées de l'Europe et qui se distingue non seulement par le nombre et la beauté des pièces, mais surtout par leur virginité.

Ces heureux temps, où les plus jolies figurines se vendaient à Athènes 100 ou 200 francs au plus, ne durèrent d'ailleurs que fort peu. En quelques mois, les prix de vente décuplèrent ; chaque marchand d'Athènes eut son agent à Tanagra, chaque trouvaille donna lieu à une

sorte d'enchère, si bien qu'on commença, à Skhimatari même, à parler de 100 et de 1000 drachmes et que toute la population valide abandonna le travail des champs pour se consacrer aux fouilles. La route de Thèbes fut suivie jusqu'à plus de deux heures de distance, jusqu'aux hameaux de Patzaïtæs et de Moustaphadès. Celle de Chalcis, qui passe



FEMME JOUANT AVEC L'AMOUR.

(Terre cuite de la collection de M. C. Lécuyer.)

au milieu même de Skhimatari, celle d'Aulis qui en est toute voisine, furent explorées presque aussi loin. Celle d'Athènes par Oropos, à travers la plaine de Kokkali (Κοκκάλεον, l'*ossuaire*) fut excavée jusqu'au delà de Staniatæs; le chemin de montagne d'Athènes, par les maquis de Kapsa Spitia et la passe de Vigla (Phylé) fut fouillé jusqu'à Liatani, point au delà duquel il s'engage dans les rochers. Lorsque le gouvernement grec s'avisa d'interdire les fouilles et de faire occuper militairement les villages, on continua de travailler pendant la nuit. Tout d'ailleurs, ou peu

s'en faut, était déjà fait. Aujourd'hui de grandes traînées blanches, produites par l'apport à la surface des terres du sous-sol, s'étendent à perte de vue à travers les champs et les vignes et indiquent les fouilles faites. Les gens du pays évaluent à 6 ou 8 000 le nombre des tombeaux ouverts par eux; mais il s'en faut de beaucoup que dans tous on ait trouvé des figurines : un bon quart en effet ont resservi à l'époque romaine et ne contiennent rien; d'autres ont été, à l'époque grecque elle-même, vidés par des voleurs (le pillage des sépultures, la τυμβωρυχία, était une industrie très lucrative et très pratiquée); la moitié au plus sont restés intacts. Encore, dans tous ceux qui sont creusés au milieu des alluvions rougeâtres et perméables des vallées, les figurines ont été tellement attaquées par l'humidité qu'elles se fendillent et s'effritent en miettes au premier contact de l'air; c'est seulement lorsque les tombeaux sont creusés dans les couches d'argile blanche adossées au flanc des collines que les terres cuites sont bien conservées et peuvent être retirées entières; parfois même, mais bien rarement, elles ont encore leurs couleurs. Quant à celles qui étaient placées sur le couvercle des tombes, elles sont toutes brisées et l'ont probablement été à dessein, au moment même des funérailles. Les marchands d'antiquités recueillent avec soin tous ces débris, les recollent en combinant ensemble des morceaux provenant de terres cuites différentes, mais d'attitudes semblables, et couvrent ensuite le tout d'une couche de blanc sur laquelle ils appliquent des peintures ou de la boue : c'est ainsi que sont faites ces figurines aux roses vifs, aux bleus éclatants, qui voudraient nous faire croire que les Grecs connaissaient déjà, il y a vingt-un ou vingt-deux siècles, des sels métalliques dont la préparation a fait la gloire de tel ou tel chimiste de notre temps. L'épuisement de la nécropole de Tanagra et la cessation presque complète des fouilles a, depuis deux ans, rendu ces fraudes plus lucratives et plus fréquentes.

Pour quel motif ces figurines ont-elles été mises dans les tombes? Sont-ce des divinités protectrices du mort, ou bien de simples mortels, compagnons de son existence terrestre, et destinés à lui rappeler les plaisirs qu'il a goûtés dans cette vie et les amis qu'il a quittés? Pas un seul texte dans la littérature ancienne ne permet de répondre à cette question. Du moins, c'est en vain que les archéologues ont depuis cinq ans feuilleté les auteurs les plus inconnus : pas le plus petit lambeau de phrase n'est venu satisfaire leur curiosité. Aussi la discussion continue-t-elle encore entre ceux qui voient dans ces figurines des divinités de l'Olympe ou de l'Hadès et ceux qui les rabaissent à la condition des humains. D'un côté, un vaillant et vigoureux champion, M. Heuzey, sans

s'effrayer de l'isolement où il reste, soutient avec beaucoup de science et de talent le caractère divin de ses protégées; de l'autre, une troupe nombreuse d'adversaires ferraille de son mieux contre lui et pare, avec succès je crois, toutes ses attaques, mais sans parvenir à lui porter de coup décisif. Le moment serait mal choisi pour rentrer dans la mêlée; les controverses dogmatiques n'ont point place dans un compte rendu; ce qui nous intéresse ici, et ce qui est incontestable, c'est le charme exquis de ces figurines. Faites avec une rapidité extrême, presque toujours peu poussées, elles n'en montrent pas moins, chez les modestes ouvriers qui les fabriquaient, une étourdissante fertilité d'invention, un sentiment délicieux de la forme, une profonde intelligence de la vie. L'aspect d'ébauches qu'elles conservent les rend encore plus séduisantes. Elles nous révèlent dans l'art grec un côté non seulement nouveau, mais inattendu, le côté familier, fantaisiste, bon enfant. Mortelles ou déesses, ces femmes, si vives d'allure, si pimpantes, nous en disent plus sur la vie de tous les jours, sur les costumes à la mode, sur les attitudes habituelles, sur les mœurs enfin, que la lecture d'une douzaine d'in-folio et que la contemplation des plus sublimes chefs-d'œuvre de la statuaire.

De toutes les collections de figurines tanagréennes exposées au Trocadéro, la plus belle sans contredit, tant par le nombre que par le choix, est celle de M. Camille Lécuyer. Nous donnons ici le dessin d'une des plus jolies pièces qu'elle renferme, et qui se trouve être en même temps l'une des plus favorables au système des interprétations mythologiques. Rien en effet n'empêche d'y reconnaître Aphrodite et Éros; il est vrai qu'il est également possible de n'y voir qu'une simple mortelle : la poésie légère du IV^e^ et du III^e^ siècle abonde en petites pièces où des femmes causent familièrement avec l'Amour, l'appellent, le caressent et folâtrent avec lui; c'est là un thème inépuisable pour les faiseurs d'épigrammes : quoi d'étonnant à ce que les coroplastes l'aient développé à leur manière? Pourquoi n'auraient-ils pas représenté une femme cherchant à retenir par quelque présent l'Amour prêt à s'envoler loin d'elle? Même incertitude pour une autre figurine de M. Lécuyer, une jeune femme assise sur un rocher et donnant à manger à une colombe posée sur son genou. La colombe est sans doute l'oiseau d'Aphrodite, mais c'est aussi l'un de ceux que les femmes prenaient soin d'apprivoiser et de nourrir : c'était pour elles une distraction aussi grande que pour les hommes d'élever des cailles et des coqs. Qu'est-ce encore que cette autre femme, assise pareillement sur un rocher, mais le torse nu, et qui dans sa main droite, nonchalamment appuyée sur la cuisse, tient une balle rouge, tandis que de la main gauche portée en avant elle semble

s'apprêter à en saisir au vol une autre? La balle et la pomme ne conviennent pas moins à Aphrodite que la colombe ; mais le jeu de balles était fort à la mode chez les jeunes filles; lancer à quelqu'un une balle, ou mieux encore une pomme mordue, était aussi une manière fort employée de déclarer son amour. Dans un passage des *Nuées*, Aristophane recommande à un jeune homme « de ne jamais aller chez une danseuse, de peur que, pendant qu'il restera bouche béante à la regarder, la courtisane, en lui jetant une pomme, ne lui fasse perdre sa bonne renommée. » Dans un vase du Musée de Naples[1], l'Amour jette une balle à une jeune fille, et la scène est complétée par la légende « On m'a lancé la balle ». Tout le monde enfin connaît les beaux vers de Théocrite : « Galatée lance des pommes à tes brebis, ô Polyphème, et se plaint que le berger est insensible à l'amour; mais toi, malheureux, tu ne la regardes même pas, et tu restes assis à jouer doucement de la syrinx. Vois! cette fois elle vient d'atteindre le chien qui suit ton troupeau, gardien vigilant : et lui aboie en regardant vers la mer et les flots au doux clapotis reflètent son image tandis qu'il court le long de la grève. » L'habitude que les courtisanes avaient d'attirer ainsi l'attention avait même fait former le verbe composé μηλοβολεῖν. Celui qui prendrait pour des Aphrodites toutes les statuettes grecques qui représentent une femme tenant une balle ou une pomme s'exposerait, je le crains bien, à commettre de fort irrévérencieuses confusions.

Une femme qui en porte une autre sur ses épaules et marche d'une allure rapide représenterait, si l'on admet les explications mythologiques, Déméter ramenant de l'Hadès sa fille Coré : il n'y a là en effet rien d'impossible. Mais tout à côté nous trouvons un petit groupe où l'action est toute semblable, et où les deux personnages sont, à n'en pas douter, deux toutes jeunes fillettes : ici donc, plus de Coré ni de Déméter, plus de retour de l'Hadès : au lieu de tout cela, un simple jeu d'enfant, jeu connu d'ailleurs par les textes, l'ἐφεδριασμός : le perdant était condamné à porter le vainqueur à une certaine distance. Aujourd'hui encore, dans une espèce de jeu de balle, les gamins d'Athènes imposent au maladroit qui s'est laissé toucher une pénitence semblable.

Les seuls personnages divins dont la présence dans les tombes de Tanagra soit incontestable et fréquente sont les génies ou les êtres d'ordre inférieur qui symbolisent les plaisirs des sens. M. Lécuyer possède une remarquable suite d'Amours : les uns jouent à la balle, les autres pour-

1. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. IV, pl. 60.

chassent des oiseaux ou laissent maladroitement envoler ceux qu'ils tenaient dans leurs mains. Ses Silènes sont aussi bien curieux : l'un d'eux, aux chairs grasses et molles, à la face d'une ignoble laideur, est assis presque nu sur un rocher, et adresse les plus caressants sourires au petit Dionysos, qu'il tient sur ses genoux et qui se démène en pleurant et



ESCLAVE.

(Terre cuite de la collection de M. Lécuyer.)

en poussant des cris. Un autre, au visage encadré d'une épaisse chevelure et d'une longue barbe, est assis sur une outre encore presque pleine, et, avant de l'ouvrir, jette au spectateur un regard d'effronterie hébétée.

Le vieil esclave reproduit ci-dessus nous transporte décidément dans la vie de tous les jours. Le dos courbé, la marche traînante, il accompagne son maître au gymnase et tient à la main l'aryballe pleine d'huile, le strigile et les gantelets. Impossible de mieux exprimer la

paresse, l'avilissement et la rouerie sournoise qui sont, en tout temps et en tout pays, les fruits de la servitude.

Il serait trop long d'énumérer, encore plus de décrire tout ce qu'il y a d'intéressant dans la vitrine de M. Lécuyer. Citons cependant encore une femme debout, noblement drapée dans son himation et ne montrant qu'une partie de son visage, comme le faisaient les Thébaines et comme le font aujourd'hui les Turques; un jeune éphèbe nu, le pétasos sur l'épaule, le front surmonté de la couronne de feuillage destinée à donner à la tête un peu de fraîcheur; enfin deux terres cuites qui proviennent de fabriques dont les produits sont fort rares : Athènes et Hermione en Argolide. La première, l'Athénienne, est une jongleuse entièrement nue et qui passe la jambe à travers un cerceau qu'elle tient dans ses deux mains; la tête surtout en est très-fine. La seconde est une caricature troussée avec la verve la plus spirituelle : un pancratiaste s'avance vers son adversaire; il tend en avant ses mains, garnies de courroies et de morceaux de plomb destinés à rendre les coups plus terribles. Son nez écrasé, ses oreilles toutes tuméfiées, ses lèvres injectées de sang, font de sa tête quelque chose d'informe et de hideux. L'exagération des muscles du torse contraste singulièrement avec la maigreur des jambes, petites, sèches, incapables de porter un tel corps. L'effet comique est irrésistible, la science des formes étonnante.

La vitrine de M. Bellon contient une des plus jolies figurines de Tanagre qui soient au Trocadéro : c'est une femme assise sur un rocher, une Déméter douloureuse si l'on veut; tout enveloppée d'un ample himation à travers la fine étoffe duquel on distingue les formes du corps, elle incline, avec une expression de douce mélancolie, sa tête encadrée dans les plis du voile, comme celle des madones de Cimabuë; le modelé est ferme et sobre, l'aspect sévère et vraiment grand. Une autre promeneuse voilée, la tête penchée par une tristesse assagie, est également fort élégante. Un masque de vieillard au front osseux et sillonné de rides, aux traits ressentis, à la longue barbe blanche, est d'une exécution puissante.

De toutes les terres cuites béotiennes de M. Gréau, celle que je préfère est un vieux Silène assis sur un rocher, et dont la pose abandonnée et somnolente est suffisamment expliquée par l'outre à moitié dégonflée sur laquelle il pose sa main. La facture est large, et la fatigue de l'ivresse exprimée sans exagération, sans grossièreté, sans que les lignes deviennent disgracieuses. Une femme assise, tenant l'Amour sur ses genoux, est d'une attitude fort élégante, mais l'Amour lui-même est gauchement posé, tout à l'heure il va tomber à terre : sans doute c'est un

de ces accessoires qu'il arrivait parfois aux coroplastes d'ajouter au gré de leur caprice, et sans qu'ils eussent été prévus par le modeleur de la maquette primitive. Une figurine de très petite dimension, une danseuse voilée et qui jette hardiment son pied en avant, me paraît une œuvre plus complètement réussie : la pose en est gracieuse et le mouvement bien rendu. Ce type de la danseuse voilée est fréquent parmi les



JONGLEUSE.

(Terre cuite de la collection de M. Lécuyer.)

terres cuites de Béotie, mais l'exemplaire de M. Gréau est le plus joli que je connaisse.

M. de Bammeville possède un groupe un peu lourd comme facture, mais curieux comme sujet, un Silène entraînant une Bacchante court vêtue et qui se laisse assez volontiers conduire. La même composition se retrouve en plus petit sur un miroir de Corinthe : sans doute c'était un motif courant et dont on s'inspirait dans les ateliers d'industries

diverses. Le fait ne devait pas être rare, et M. Gréau possède précisément une plaque en terre cuite sur laquelle est figurée en relief le combat d'un guerrier contre une Amazone et qui a pu également servir de modèle à des ouvriers en bronze et à des fabricants de terres cuites. Pour en revenir à la vitrine de M. de Bammeville, une joueuse de balle, assise



FEMME ASSISE.

(Terre cuite de la collection de M. Bellon.)

sur un rocher, est d'une pose très jolie. Mais le morceau capital de la collection est une vieille nourrice, la tête enfoncée dans les épaules, le dos voûté, les joues grasses et pendantes, et qui sourit avec bonhomie à un enfant emmaillotté posé sur ses genoux. Une nourrice toute semblable, et sans doute sortie du même moule, se trouve dans la collection peu nombreuse, mais choisie avec le goût le plus sûr, qu'expose M. E. Piot; il est curieux de constater combien la retouche faite à l'ébauchoir a rendu différente, dans ces deux figurines pareilles, l'expression du

visage. Au lieu de la placidité bonasse et sénile de la première, nous trouvons dans la seconde une tendresse attentive et grave. A côté de



BACCHANTE.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

cette bonne vieille, M. Piot expose une jeune femme debout, très-gracieuse de tournure, et dont la figure a conservé sans altération le glacis délicat dont le coroplaste l'avait couverte ; une autre jeune femme debout aussi, mais noircie par le feu du bûcher, est une des premières figu-

rines tanagréennes rapportées en France; une femme qui marche d'une allure rapide, le corps cambré en arrière, un large chapeau à la main provient d'un tombeau de Corinthe et est d'une allure fort originale.

Ma collection ne contient qu'un petit nombre de figurines tanagréennes; mais on me pardonnera, je l'espère, de ne pas les trouver indignes d'un regard : si je les ai acquises, si même j'ai fait pour telle ou telle de vraies folies, n'est-il pas évident que c'est parce qu'elles me semblaient intéressantes? Celle qui a mes préférences est la jeune femme reproduite à la page précédente. Vêtue d'une tunique blanche et d'un himation qu'elle a rejeté en arrière, elle porte en sautoir sur la poitrine la nébride des Bacchantes; son bras droit, nu, est orné d'un bracelet doré et des boucles dorées également pendent à ses oreilles : sa chevelure est montée et bouffée de manière à donner à la tête plus de hauteur. La fermeté de l'attitude, la crânerie avec laquelle le poing gauche s'appuie sur la hanche, le ventre porté en avant, la sensualité du visage, trahissent la courtisane. Les lignes sont belles et élégantes, et la rare conservation des couleurs ajoute encore à leur charme. Auprès de la Bacchante est une joueuse d'osselets, accroupie et appuyant sa main droite contre le sol; la tête dressée et l'œil bien ouvert, elle attend le coup que va jouer son adversaire. Les formes sont plus larges et plus pleines qu'elles ne le sont d'ordinaire dans les figurines de Tanagre, les lignes ont plus d'enveloppe et la statuette est conçue davantage comme une statue. Un vieux Silène, assis sur une outre presque vide et qui, la tête dans les épaules, l'air hébété et guilleret, offre amicalement à boire aux passants, est une charge d'un amusant caractère.

IV.

C'est vers le milieu du IVe siècle que commence à Tanagre l'habitude de déposer des figurines dans les tombes : c'est plus tard encore, vers le commencement du IIIe siècle, que cet usage fait son apparition en Asie Mineure. Les plus anciennes des terres cuites asiatiques sont en effet dessinées d'après les règles mises en honneur par Lysippe et par son école : les corps y sont allongés à l'extrême, les têtes petites. La matière et l'exécution ne sont pas non plus les mêmes que dans les figurines de la Béotie. L'argile blanche, savonneuse au toucher, ductile et facile à cuire qui est si abondante à Tanagra, n'existait point en Asie Mineure : les coroplastes s'y sont servis de la boue charriée par les fleuves et qui

provient du lavage des argiles rouges pailletées de mica qui forment les terres du haut pays : cette boue leur a fourni une pâte céramique plus rêche que l'autre, mais plus fine, plus serrée et susceptible de prendre par la cuisson une très grande dureté; cette pâte n'est d'ailleurs pas semblable dans toutes les localités, et l'aspect seul de la matière permet de distinguer dans les terres cuites d'Asie Mineure un assez grand nombre de fabriques distinctes. Ce peu de plasticité de l'argile n'a pas moins contribué que le goût plus raffiné du temps à donner aux terres cuites de Pergame, de Smyrne, d'Éphèse et de Milet, un caractère d'art tout différent de celui des terres cuites béotiennes : plus rien de cette bonhomie, de ce laisser-aller charmant, de ces accents spirituels et fantaisistes que donne la retouche, mais des figurines tirées de moules faits avec le plus grand soin, et auxquelles il a suffi, avant de les mettre au four, de coller certaines parties détachées et de donner du poli. Souvent même, et particulièrement dans la fabrique de Smyrne, les moules ont dû être obtenus par le surmoulage de petits bronzes; d'autres fois les maquettes qui ont servi à les faire n'étaient que des réductions de grandes statues. Aussi ne devons-nous point chercher dans la céramique d'Asie Mineure les renseignements intimes que nous avons trouvés dans celle de Tanagre : nous sommes en présence de figurines qui ont fait toilette pour paraître en public, qui n'oublient point qu'on les regarde et qui prennent des poses ; dans la plupart nous sentons l'effort et la recherche, dans quelques-unes même la prétention. L'intérêt qu'elles ont pour nous, elles le doivent, les unes à leur étroite parenté avec la statuaire contemporaine, les autres aux informations qu'elles fournissent sur le curieux travail de syncrétisme mythologique qui a commencé en Asie Mineure avec la conquête d'Alexandre et a continué jusqu'au triomphe du christianisme.

Les premiers débris de l'industrie figuline asiatique qui aient été connus sont les fragments trouvés en 1845 par M. Barker, et en 1852 par M. Langlois dans le monticule de Geuzluk-Kaléci, sous les murs de l'ancienne Tarse: les uns sont aujourd'hui au British Museum, les autres au Louvre. Pendant longtemps on n'a recueilli dans les villes du littoral de la mer Égée que des têtes détachées des figurines auxquelles elles avaient appartenu : M. Lécuyer possède de ces têtes une série très-nombreuse et qui pourrait permettre des études fort intéressantes sur les coiffures antiques. Ce n'est guère que depuis deux ans que des marchands grecs sont venus exploiter la mine dont les paysans turcs tiraient un si mauvais parti; leurs fouilles plus adroitement conduites ont amené la découverte à Smyrne, à Pergame, à Mylasa et ailleurs encore

de terres cuites tout à fait intactes ou faciles à restaurer, et qui ont été apportées en Europe sous le nom impropre de terres cuites d'Éphèse. Le Trocadéro en renferme une suite assez nombreuse.

C'est de Smyrne que provient le groupe entièrement doré exposé par M. Lécuyer : un personnage barbu, Hercule, tel que l'a figuré l'école asiatique, et une femme dans laquelle, vu la provenance du monument, on ne peut reconnaître qu'Omphale, sont assis sur le bord d'un de ces petits lits (κλῖναι) dont on se servait dans les festins. Le héros passe



HERCULE ET OMPHALE.

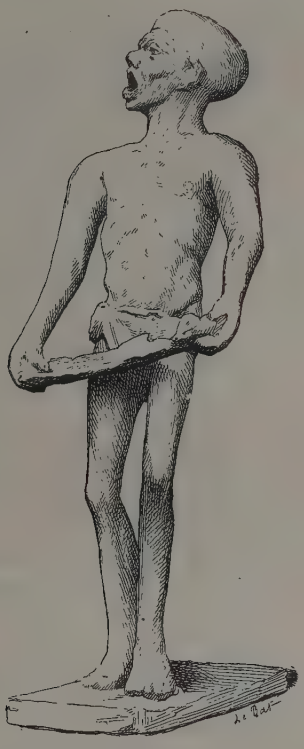
(Terre cuite dorée de la collection de M. Lécuyer.)

familièrement le bras sur l'épaule de sa compagne qui se presse contre lui et lui prodigue ses plus doux regards, ses plus tendres caresses. Les formes sont allongées et élégantes, les lignes harmonieuses; la tête d'Omphale est très-fine et très-expressive.

Le groupe de M. Lécuyer est traité en bas-relief; l'Aphrodite Anadyomène de M. Bellon, également sortie de la nécropole de Smyrne, est au contraire une figure de ronde bosse. Nous la reproduisons en tête de cet article. La jeune déesse, debout et nue, rassemble dans sa main droite une partie de ses longs cheveux, et se regarde dans un miroir qu'elle tient de la main gauche. La pose est souple et gracieuse, le visage

d'une délicieuse pureté; le corps est celui d'une toute jeune fille, la poitrine encore étroite, les seins à peine formés, la taille longue et les hanches empâtées : l'art grec n'a presque jamais reproduit les formes grêles et imparfaites de l'extrême jeunesse, et leur imitation dans une œuvre aussi soignée est un fait digne de remarque.

J'aime moins l'Aphrodite de M. de Hirsch, sortant de la mer, elle



MARCHAND FORAIN.

(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

aussi, et ayant l'Amour à côté d'elle : les formes en sont un peu lourdes; en revanche le génie bachique du même amateur est d'un mouvement très heureux et d'une facture excellente.

M. de Hirsch, M. Bellon, M. Lécuyer, ne possèdent chacun qu'une ou deux statuettes d'Asie Mineure; M. Gréau, à lui tout seul, en a une vingtaine. Sa petite Aphrodite, debout et nue, qui relève la jambe droite pour retirer un grain de sable resté collé à son pied, est d'un modelé

un peu rond, mais d'une silhouette très originale et très jolie. Un Amour, nonchalamment appuyé sur un cippe, a quelque chose de l'élégance du fameux Satyre de Praxitèle ; un second Amour, tenant dans la main gauche une œnochoé et ayant auprès de lui un dauphin, n'est pas moins gracieux que le précédent. Une Artémis debout, avec un cerf couché auprès d'elle, une Cybèle assise sur un trône, entre deux lions, et un Amour enfant jouant avec un paon qui fait la roue, sont surtout intéressants au point de vue mythologique.

M. Gréau considère sans doute comme la pièce capitale de sa collection une tête de Satyre ou de Pan, en terre à modeler, de grandeur nature, qui a été apportée de Smyrne. Cette tête a excité, dès l'ouverture des salles du Trocadéro, des discussions sans fin entre les amateurs, aussi bien ceux de l'art moderne que ceux de l'art antique. Beaucoup, le plus grand nombre même, sont portés à attribuer ce curieux fragment à la fin du XVI^e^, ou plutôt encore aux premières années du XVII^e^ siècle ; ils allèguent la sécheresse du travail, poussée dans certains détails, le nez par exemple, jusqu'à la pauvreté, et une recherche de l'effet qui trahit une époque de décadence ; ils font remarquer combien la fracture de cette terre cuite ressemble à celle d'un Pan en bronze du XVI^e^ siècle, exposé par M. Piot. Fort bien, répondent leurs adversaires : ces défauts, que vous signalez, nous les voyons également : mais ils existent aussi à la fin de l'époque macédonienne : alors aussi les formes sont sèches et maigres, le goût mesquin, l'étude insuffisante. Il ne faut pas d'ailleurs pousser trop loin la sévérité. Un peu de maigreur n'est-il pas naturel dans la tête d'un être dont le prototype est le bouc? D'ailleurs à côté de certaines parties où le modelé n'est pas serré d'assez près, il y en a d'autres où l'on sent une consciencieuse étude et un effort méritoire : les sourcils froncés, les yeux sensuels, les paupières fatiguées, les lèvres frémissantes, sont des parties modelées d'une main très habile. Et puis un artiste du XVII^e^ siècle n'aurait-il pas davantage encore cherché le pittoresque? n'aurait-il pas contourné plus bizarrement la bouche, fait saillir avec plus de relief les muscles du cou, froissé plus curieusement ces feuilles de vignes entremêlées à la chevelure, et dont le dessin est si simple, les plans si unis? Une autre chose à considérer, c'est la matière : la terre est foncée en couleur, serrée, dure et lourde ; la cassure a une netteté métallique : elle ne ressemble à aucune des terres employées en Italie au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle : celles-ci sont plus jaunes, moins compactes, et leurs cassures s'émoussent et s'effritent aisément. Ne serait-il point surprenant, si notre tête est moderne, que nous n'en sachions aucune où la matière soit analogue? Les connaisseurs, qui distinguent si bien la

fabrique d'un plat en faïence, ne devraient-ils pas pouvoir nous dire sans hésitation de quel atelier sort cette œuvre autrement impor-



MIROIR GRÉCO-ITALIEN.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

tante ? L'impuissance où ils se trouvent n'est-elle pas significative ?

Tels sont les arguments invoqués de part et d'autre : aucun ne me paraît décisif. Heureux ceux pour lesquels aucune question n'est embarras-

sante et qui ont réponse à tout! pour moi, je l'avoue humblement, je n'ai pas en moi tant de confiance, le doute ne me semble point chose humiliante, et je ne prétends aucunement à l'infaillibilité. Jusqu'à ce que l'on m'apporte, en faveur d'une opinion ou de l'autre, un argument péremptoire, je tiens à réserver mon jugement. Aussi bien la question ne peut, je crois, être tranchée que par une enquête sur l'origine de la pièce suspectée, et les amis de l'antiquité ne sauraient trop presser M. Gréau d'en faire une.

C'est encore à l'art de l'Asie Mineure qu'appartient la tête d'Hercule de M. Piot; elle est conforme au type créé par Lysippe et modelée avec une grande énergie; une tête juvénile et également asiatique est aussi d'un beau caractère. A côté, M. Piot expose d'autres têtes, cypriotes celles-là, et qui sont bien jolies, surtout les deux de Déméter assise et voilée, et celle d'une déesse à la figure jeune et souriante, aux longs cheveux bouclés, surmontés d'une haute couronne. Ce sont aussi de vraies merveilles que ces deux lampes de terre, l'une décorée d'une tête de nègre pleine d'accent, l'autre où un buste d'Apollon, d'une grâce toute féminine, est si ingénieusement agencé avec la lyre placée derrière.

On ne s'attend guère à rencontrer au milieu de l'exposition égyptienne l'une des plus charmantes figurines grecques du IIIe siècle. Quoi de plus spirituel pourtant et de plus délicat que l'Éole trouvé dans un tombeau de Rosette? Nu et à demi couché, le jeune dieu entr'ouvre une des outres qui contiennent les Vents, et pendant que ses deux mains compriment l'orifice distendu par l'effort de l'air, son regard malicieux suit gaiement dans l'espace la direction que va prendre le prisonnier; l'adresse avec laquelle l'artiste a su faire sentir, voir en quelque sorte, le souffle fugitif, la clarté avec laquelle il a rattaché toute l'action à ce sujet insaisissable, est vraiment chose merveilleuse.

Je n'ai moi-même exposé, en fait de terres cuites d'Asie Mineure, qu'un très petit nombre de pièces. Les plus curieuses sont quatre statuettes grotesques, où l'effet comique est produit par la maigreur extrême des membres, l'exagération toujours spirituelle et discrète des gestes, et la laideur expressive des figures. La plus réussie de ces caricatures est le marchand forain dont le croquis est joint à ces lignes. Vêtu d'un simple caleçon, il tient devant lui, appuyée contre son ventre, une corbeille évasée dont il ne subsiste plus qu'un morceau, et, le buste renversé en arrière, la poitrine gonflée, la tête au vent et la bouche ouverte, il crie sa marchandise. Un saltimbanque, vêtu d'une sorte de blouse et d'un pantalon court, est surtout curieux à cause de son costume. Une sorte de crieur public, une bourse à la main, paraît faire une proclamation.

Un joueur de balle complète la série. Il est singulier de voir avec quel soin et quelle science, dans ces simples charges lestement troussées, l'artiste a rendu la charpente du corps humain et les détails essentiels de l'anatomie.

Le petit groupe qui est reproduit ci-dessous, nous ramène au sourire discret et bénin. Une petite fillette accroupie caresse tendrement une poule, si tendrement qu'elle l'étouffe. La joie naïve de l'enfant fait le plus amusant contraste avec la mine piteuse de l'oiseau, qui



FILLETTE JOUANT AVEC UNE POULE.

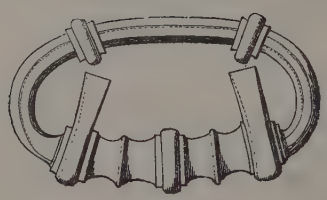
(Terre cuite de la collection de M. Rayet.)

n'est pas du tout à son aise et baisse tristement la queue. Le groupe est d'ailleurs très ingénieusement composé.

J'aurais encore beaucoup à dire sur cette exposition, qui paraît plus riche et plus belle à mesure qu'on l'étudie de plus près. J'aurais souhaité parler des camées et intailles de M. de Montigny, des bijoux du Bosphore Cimmérien envoyés par M. Lemmé; je tiens du moins à mentionner en deux mots les verres et surtout la magnifique coupe jaspée de M. Édouard André, la collection si variée et si instructive de M. Gréau, et celle moins nombreuse, mais fort belle encore, de M. Bellon. Je veux encore, en terminant, signaler deux monuments qui, trouvés au centre de l'Italie, presqu'en vue des murs de Rome, et ne remontant ni l'un ni l'autre plus haut que la fin du III^e^ siècle ou le commencement du II^e^,

se rattachent néanmoins par une filiation directe à la Grèce ; ces deux monuments, l'un et l'autre ornés de gravures au trait, sont la ciste prénestine de M. Dutuit et le miroir de M. Benjamin Fillon. La ciste de M. Dutuit représente une suite de scènes mythologiques rendues avec une liberté toute naturelle dans un pays où la religion de la Grèce n'était qu'un motif de décor. Sur le miroir de M. Fillon est figuré le châtiment du géant Amycos par Castor et Pollux. Comme sur tous les miroirs italiens, l'exécution est un peu lâchée ; mais la composition est belle et le dessin de grand style. Nous saisissons ici sur le fait la transition de l'art grec à l'art romain, et nous arrivons sur les limites du domaine où M. Fillon guidera le mois prochain, avec une compétence que je n'ai pas, les lecteurs de la *Gazette*.

O. RAYET.



GUSTAVE COURBET

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

Les préoccupations du théoricien et du discoureur n'empêchaient pas Courbet d'aimer son métier de peintre. Il travaillait toujours. Lors d'un voyage qu'il fit en Saintonge au commencement de 1863, il eut presque constamment le pinceau à la main. Dans une lettre du 26 mai, publiée à son retour, il parle de soixante-dix ou de quatre-vingts esquisses ou tableaux préparés. Il s'était exercé dans tous les genres : il avait peint des paysages, des fleurs, des fruits, des animaux, entre autres un des étalons du haras de Saintes. Ces peintures ne furent pas immédiatement connues, car on ne vit au Salon qu'une *Chasse au renard* et un *Portrait de femme.* Que dis-je ? Il nous fut donné aussi d'y voir une œuvre inattendue. Courbet, l'homme de toutes les surprises, s'était improvisé sculpteur.

Il exposait une statue en plâtre, un *Petit Pêcheur en Franche-Comté,* modèle d'une figure qu'il destinait à la décoration d'une des places d'Ornans. Nous ne blâmons pas cette tentative de Courbet dans un domaine qui n'était pas le sien : il est bon qu'un artiste ne s'enferme point dans un horizon trop étroit, et rien n'est plus respectable que la diversité des aptitudes. La fantaisie sculpturale tourmenta plusieurs fois Courbet. En 1864, il a fait à Salins un médaillon qui était un portrait ; aux derniers temps de sa carrière, lorsqu'il vivait retiré en Suisse, il a modelé en 1875 un buste de la République helvétique pour la décora-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVII, p. 514, et t. XVIII, p. 17.

tion d'une fontaine à la Tour-de-Peilz[1]. Nous ne connaissons pas ce dernier morceau, mais nous avons vu le *Petit Pêcheur* et nous croyons pouvoir affirmer que lorsque Courbet se croyait sculpteur, il se faisait de singulières illusions.

Au Salon de 1863, dont nous venons de parler, l'exposition du maître d'Ornans resta incomplète. Il y manquait un tableau sur lequel il comptait beaucoup, celui qui, à son avis, avait le plus de signification, le tableau des *Curés* ou le *Retour de la conférence*. Des considérations étrangères à la question d'art ne permirent pas d'exposer publiquement cette peinture. Le moment était mal choisi pour montrer une scène dans laquelle des gens d'église perdaient un peu trop gaiement la notion de la ligne verticale. Courbet invita les critiques à aller voir chez lui le tableau condamné à rester dans l'ombre.

Cette joyeuseté, dont l'à-propos et la convenance parurent contestables, ne fut cependant pas sans résultat : elle provoqua l'éclosion d'un livre qui, publié plus tard, eut un très grand retentissement.

Ce livre, c'est la plus importante des œuvres posthumes de Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (juin 1865). Le philosophe commence par décrire le *Retour de la conférence* et, en puissant artiste qu'il est, il trouve le moyen de donner à cette peinture un peu vulgaire beaucoup plus de valeur qu'elle n'en avait en réalité. Comme le tableau n'a guère été connu du grand public et comme la vente des photographies qui en ont été faites était encore interdite en 1876[2], il faut reproduire la description, hardiment idéalisée, que Proudhon a donnée de la composition de Courbet. « Qu'on se figure sur un grand chemin, au pied d'un chêne bénit, en face d'une sainte image, sous le regard sardonique du paysan moderne, une scène d'ivrognes appartenant tous à la classe la plus respectable de la société, au sacerdoce : là, le sacrilège se joignant à la soûlerie, le blasphème tombant sur le sacrilège; les sept péchés capitaux, l'hypocrisie en tête, défilant

1. Il est en effet question d'un buste dans la lettre de remercîment adressée à l'artiste par le syndic de la Tour-de-Peilz (29 mars 1875). D'après un témoin oculaire, le monument serait une statue. M. le docteur Paul Collin, décrivant la chambre mortuaire de Courbet, s'exprime ainsi qu'il suit : « Un moulage en plâtre était posé au-dessus du poêle. C'était le moulage d'une statue de la Liberté que Courbet avait faite pour la place de la Tour-de-Peilz. La statue est en bronze, d'un mouvement généralement très admiré, et couronne une fontaine. Elle regarde la France et porte cette inscription : *Hommage à l'hospitalité.* »

2. Voir, dans les journaux judiciaires du mois de mars 1876, le procès intenté à un miroitier qui avait exposé à sa vitrine une photographie du *Retour de la conférence*

en costume ecclésiastique; une vapeur libidineuse circulant à travers les groupes; enfin, par un dernier et vigoureux contraste, cette petite orgie de la vie cléricale se passant au sein d'un paysage à la fois charmant et grandiose, comme si l'homme, dans sa plus haute dignité, n'existait que pour souiller de son indélébile corruption l'innocente nature: voilà, en quelques lignes, ce que s'est avisé de représenter Courbet. »

A la suite de cette description, qui prouve qu'on peut faire, d'après un tableau d'une gaieté un peu lourde, une eau-forte chaleureuse et vibrante, Proudhon se laisse aller à sa verve endiablée et il écrit un volume de quatre cents pages. Courbet y est fort célébré : il y reçoit aussi çà et là quelques bons coups de boutoir, mais la question s'élargissant bientôt, Proudhon essaye ou, pour mieux dire, il proclame, au milieu d'observations ingénieuses, paradoxales et quelquefois irritantes, une théorie des lois essentielles de l'art. On connaît ce livre étrange, dont il n'est pas possible de parler en deux lignes et qui prêterait à des discussions sans fin. Tenons-nous-en à ce qui concerne Gustave Courbet. Il faut convenir que l'apologie tourne souvent à la satire et que le peintre dut trouver dans le volume de son ami des propositions bien malsonnantes. Proudhon se permet d'écrire tout un chapitre sur l'éternel ennemi, l'idéal; il démontre qu'il est impossible de l'éliminer, il ajoute que le plus grand artiste sera le plus grand idéalisateur; il crève d'un souffle puissant la bulle de savon que Courbet avait essayé de gonfler. Tout cela était fort impertinent. Courbet pouvait, il est vrai, puiser des éléments de consolation dans l'importance véritablement extraordinaire que Proudhon attachait à la plupart de ses œuvres. Les tableaux du maître étaient décrits, analysés, portés aux nues, et le philosophe y découvrait toutes sortes de sens cachés et de moralités latentes. Il les déclarait utiles. Et pourquoi les *Casseurs de pierres* et les *Demoiselles des bords de la Seine* devaient-ils rendre tant de services à l'humanité du lendemain? Parce que ces deux tableaux sont à la fois empruntés à la réalité et « puissants par l'idéal ». Proudhon enthousiasmé termine même son chapitre en demandant aux hommes de bonne foi si ces deux œuvres n'appartiennent pas « au plus haut idéalisme ».

Courbet ne fut guère moins surpris que nous. Il était publiquement accusé d'avoir fait de la poésie sans le savoir. Cette calamité ne le troubla cependant pas. Il fut peut-être un peu plus ému d'une simple phrase que Proudhon avait glissée, en courant, dans son panégyrique et qui témoignait d'un regret personnel. « Courbet a des défauts... J'en ai appris moi-même quelque chose. »

Ces derniers mots, évidemment partis du cœur, faisaient allusion à

un portrait que Courbet avait peint en 1853, mais qui ne fut exposé qu'en 1865, après la mort de l'écrivain. Je veux parler du portrait de Proudhon entouré de sa famille. On sait que l'artiste, dont la main fut souvent si vigoureuse, a faibli jusqu'à l'effacement dans cette œuvre mal venue. L'illustre modèle n'avait pas été satisfait, et tout le monde lui donna raison.

Notre ami Bürger, qui n'a jamais passé pour un académique et qui rendait d'ailleurs si bonne justice au talent de Courbet, a parlé de ce portrait avec une netteté aussi décisive que le couperet de la guillotine. Il déclare que les personnages qui constituent le groupe — Proudhon, sa femme et les deux petites filles — ne s'arrangent point dans la perspective aérienne, que l'effet d'ensemble est vulgaire, que le tableau est « très laid et très mal peint ». Et il ajoute : « Je ne crois pas avoir jamais vu une aussi mauvaise peinture de Courbet, qui est un vrai peintre ». Le critique qui, cette année, fit le Salon dans la *Gazette*, tenait à peu près le même langage. Le portrait de Proudhon étant très gris et très effacé, il s'étonnait de cette décoloration imprévue et il était tenté d'y voir le commencement d'une maladie.

Eh bien! le moment était mal choisi pour prendre une attitude mélancolique. Pendant que nous nous attristions ainsi, Courbet préparait une revanche : son talent, plein de soubresauts, d'inégalités et parfois de trahisons, allait répondre à nos plaintes par des œuvres viriles et fortes.

Aux plus beaux jours de l'été de 1865, Courbet passa quelque temps à Trouville. Il eut avec l'Océan des entretiens solitaires; il commença alors cette série d'études maritimes qu'il devait continuer l'année suivante, et qui lui fit tant d'honneur. Il ne vit pas seulement la mer, il regarda aussi avec l'intérêt que l'artiste doit apporter à tout ce qui est excentrique ou charmant, les toilettes des Parisiennes en villégiature. Séduit par les élégances mondaines, il ne négligea pas l'occasion de peindre quelques portraits. Dans une lettre du 8 septembre, il raconte à un ami qu'il a été obligé de prolonger son séjour à Trouville et il ajoute avec ce ton modeste, qui est la caractéristique de sa manière : « J'ai fait par hasard le portrait d'une princesse hongroise. Il a un tel succès que je ne peux plus travailler, tant j'ai de visiteurs. Toutes les autres dames me demandent les leurs. J'en ferai encore deux ou trois pour contenter les plus pressées[1] .» Il revint à Paris triomphant et superbe et, sans cesser de songer à ses princesses, il acheva, pour le

1. *Lettres autographes recueillies par Alfred Sensier* (Janvier 1878, n° 639).

Salon de 1866, la *Remise des chevreuils* et la *Femme au perroquet*.

La *Remise des chevreuils*, qui fut achetée par M. Lepel-Cointet, est un des meilleurs tableaux du peintre d'Ornans. Ici pas de noirs, pas de tons lourds, partout des gris fins. Le sujet n'est pas d'un intérêt bien émouvant : il s'agit d'une bande de chevreuils qui s'est arrêtée dans les bois, près de roches aux colorations nacrées et sur lesquelles se dessinent les ombres tremblottantes des feuillages. Tonalités très fines; exécution distinguée. Un succès, qui mit d'accord l'artiste, la foule et la critique, accueillit ce paysage lumineux et clair.

La *Femme au perroquet* provoqua plus de discussions. Ce n'était pas la première fois que Courbet s'essayait dans la peinture des formes nues. Il l'avait fait dans la petite *Dormeuse* de 1847, dans le modèle de l'*Atelier du peintre*, dans les *Baigneuses* et aussi dans un tableau curieux qu'il avait envoyé au Salon de 1864, et qui ne fut point exposé, celui que je vois désigné dans certaines biographies sous le titre peu exact de *Vénus et Psyché*. Courbet n'était pas aussi mythologique que cela. L'antiquité n'avait rien à voir dans cette composition. Il s'agissait — on a du moins voulu le croire — de deux de ces femmes dont les amitiés ont inspiré à Baudelaire quelques vers fameux. Pour l'étude de la nature et du modelé, ce tableau suspect était de grande valeur; il prouvait que Courbet pourrait devenir un bon peintre de nudités amoureuses, dès qu'il aurait renoncé à son ancien culte pour la mauvaise tradition bolonaise, à ces bruns surchauffés dont il avait tant abusé à l'origine. Courbet reconnaissait son erreur ; il voulait peindre plus clair : la *Femme au perroquet* marqua très nettement cette nouvelle tendance.

Courbet avait commencé par faire une étude de nu, qu'il donna, dit-on, à un ami. Nous croyons que cette étude est la *Femme couchée* qu'on a revue le 20 avril 1875 à la vente de M. H..., et d'après laquelle M. Waltner a gravé une eau-forte que la *Gazette* a publiée l'autre jour. Ce n'est qu'un fragment de figure, assez mal arrangé dans le cadre, une femme étendue sur le dos, et dont les jambes repliées sont comme absentes, mais la peinture est pleine de fermeté et de vaillance. Il y avait dans ce brillant morceau le principe d'un tableau futur. Et, en effet, la dormeuse, ingénieusement réveillée, la tête renversée en arrière, un des bras relevés et tenant un oiseau au plumage d'un vert bleuissant, est devenue la *Femme au perroquet*. L'attitude cependant n'est pas tout à fait la même. Courbet, partant d'un motif fourni naïvement par la nature, a remué les lignes et corrigé le spectacle. Couchée sur le dos, sa chevelure aux tons roux follement épandue autour du front, la courtisane, bien que seule avec l'oiseau familier, a pris des attitudes de

bacchante. Tout semble prouver que cette paresseuse est une amoureuse.

Venant de Courbet, une telle figure était deux fois intéressante. L'artiste avait rencontré un beau modèle, et s'apercevant, sur le tard, que la réalité contient de la poésie, il avait, autant qu'il le pouvait faire, cherché la distinction du galbe et les élégances de ces lignes serpentines que Hogarth a tant célébrées. Était-ce là une concession à l'adresse des bourgeois ou le signe d'une inquiétude inespérée? Dans tous les cas, cette éclatante rupture avec les vulgarités si longtemps aimées parut heureuse aux honnêtes gens. Courbet s'était d'ailleurs modifié comme coloriste. Il avait poursuivi une nouvelle combinaison de tons et de valeurs. Le fond du tableau étant soutenu et fort, dans une gamme d'un brun verdâtre, la femme nue s'enlève en clair sur ces vigueurs. Son corps jeune abonde en blancheurs argentées. Sans doute le glissement de la lumière sur les chairs donne çà et là des effets un peu vitreux et des brillants de porcelaine; la chevelure (qui fut universellement condamnée) n'a guère plus de souplesse qu'un amas de copeaux tombés au bas de l'établi d'un ébéniste; il y a dans cette figure bien des à peu près et bien des fautes, mais la *Femme au perroquet*, tableau original et rare dans l'œuvre de Courbet, le montrait sensiblement affranchi de ses anciens systèmes et plus curieux des délicatesses que sa première manière ne permettait de le supposer. La *Vénus* de Titien n'était pas, autant qu'on l'a dit, menacée par la courtisane de Courbet; mais l'évolution était trop visible pour n'être pas remarquée. La *Femme au perroquet* attestait chez l'auteur une légère préoccupation de l'idéal.

Pendant une longue saison, Courbet fut singulièrement séduit par les saveurs de la forme nue et lumineuse. Le sphinx féminin l'intéressa. Il peignit en 1866 la *Baigneuse* qui appartient à un amateur de Bruxelles, et dont nous donnons la gravure. Cette figure, presque ignorée à Paris, ne nous est connue que par une photographie; mais elle a été décrite et glorifiée par M. Camille Lemonnier [1], et quoique la divination soit, en critique, un procédé hasardeux, nous voyons un peu le tableau en songeant aux œuvres de la même date. La *Baigneuse* de Bruxelles est debout, une main ramenée sur la tête, que couronnent des cheveux ardents; l'autre main, qui termine un bras démesurément allongé, s'appuie sur la branche d'un arbre. La jeune femme avance un pied dans le ruisseau clair, dont l'onde insuffisante ne rendra pas le bain facile. Le corps s'enlève en blanc sur des verdures printanières que le soleil perce

1. *Courbet et son œuvre*, Paris, 1878.



BAIGNEUSE, PAR GUSTAVE COURBET.

(Dessin de M. A. Gilbert, d'après un tableau de la collection de M. de Sainctelette, à Bruxelles.)

de ses rayons. Deux choses frappent dans cette figure. On voit d'abord que le modèle qui posait devant Courbet n'avait pas une jolie tête : l'artiste, obligé d'inventer un visage, l'a fait péniblement; les hésitations du pinceau, l'arbitraire de la création demeurent visibles. Ensuite Courbet, saisi d'une ferveur d'élégance bien curieuse à constater chez lui, a voulu donner de la sveltesse à sa baigneuse. Ce qu'il a fait pour le bras élevé, il l'a fait aussi pour les jambes qui affectent une longueur insolite. Courbet a corrigé la nature, et ses corrections ne sont pas toujours bien inspirées. Mais si le dessin est contestable, l'exécution est puissante. Les chairs, fermes et jeunes, présentent dans leurs éclatantes pâleurs, beaucoup de vitalité et de morbidesse.

En 1866, au temps de la *Baigneuse* et de la *Femme au perroquet*, Courbet était d'ailleurs dans une veine heureuse. Un second séjour à Trouville lui permit de reprendre les études d'après nature qu'il avait commencées l'année précédente, ses « paysages de mer », comme il les appelait lui-même. Il en exposa un certain nombre chez Cadart : sa réputation en fut subitement accrue. De pareilles études valaient des tableaux. C'étaient des grèves solitaires, des plages de sable d'un gris blond, avec l'immensité bleue de l'Océan, avec des ciels tour à tour noyés dans la vapeur pâle ou incendiés par les pourpres du couchant. Ces recherches de couleur, d'air et de lumière, rendaient les figures inutiles. Courbet comprit que l'inhabité semble plus grand. Il s'abstint volontiers d'animer ses rivages par des figurines qui, en les particularisant, les auraient diminués. Il existe de lui des marines qui ne représentent guère que des horizons. Parmi ces vues du ciel et de la mer, beaucoup sont superbes; elles parlent aux yeux et à l'esprit par des qualités optiques dont Courbet avait longtemps méconnu le charme, car elles ont la profondeur des lointains, l'air respirable, l'atmosphère lumineuse.

Il arriva alors à Courbet une aventure qui fait quelquefois défaut dans la biographie des artistes d'hier : il gagna de l'argent. Comme l'usage commençait d'imprimer dans les journaux des détails intimes sur le budget des peintres, on prit soin de nous apprendre que Courbet avait vendu pour 123,000 francs de peintures en moins de six mois[1]. D'aussi brillantes affaires autorisaient quelques folies. En 1867, Courbet ne se contenta pas d'envoyer quatre tableaux à l'Exposition universelle, il voulut renouveler, au profit de sa gloire, l'expérience qu'il avait déjà tentée en 1855, et faisant feu de toutes ses batteries, il organisa, au rond-point du pont de l'Alma, une exposition privée. Courbet, qui, dans

1. *Liberté*, 23 mai 1866.

sa jeunesse, avait promené dans la province l'*Enterrement à Ornans*, eut toujours le culte de la baraque foraine.

De cette exposition particulière, il reste un catalogue que les bibliophiles devront conserver avec soin, parce qu'il donne, pour l'exécution des principales œuvres du peintre, des dates précieuses et qu'il fournit ainsi un appoint à sa biographie. Cette exhibition était d'ailleurs tout un musée. On y voyait 2 sculptures, 3 dessins, 132 tableaux ou études. Le choix était des plus instructifs; mais, en cette saison laborieuse, la curiosité publique étant retenue au Champ de Mars, le visiteur fut assez rare; plus d'une fois, je me suis trouvé complètement seul à l'exposition du pont de l'Alma, et je me souviens que le comptable chargé d'encaisser la recette n'était pas sans mélancolie. Malgré l'intérêt des œuvres exposées, le succès fut médiocre. Les tableaux qui jadis avaient éveillé tant de colères ne provoquaient plus la dispute, et Courbet se trouva en présence d'un public bienveillant jusqu'à l'indifférence[1].

Mais pour le peintre des *Casseurs de pierres* et de la *Femme au perroquet*, les temps de la sérénité absolue ne devaient jamais venir. Accepté par les uns, toléré par les autres, il se dérobait dans les chemins de traverse, il déconcertait ses amis par de véritables défaillances. Courbet ne fut pas très brillant au Salon de 1868. Avec le *Chevreuil aux écoutes*, il exposait l'*Aumône d'un mendiant*, tableau mal venu, qui montra, une fois de plus, que, dans le naturalisme du maître, il y avait bien de la chimère. Jamais l'artiste ne s'était éloigné à ce point de la réalité si platoniquement adorée. Malgré la belle harmonie obtenue avec des gris délicats et des bruns clairs doucement mêlés aux verdures d'un paysage de printemps, la peinture était vide et creuse, et bien qu'elles fussent de proportions héroïques, les figures comptaient à peine. Le mendiant n'est pas un homme, disions-nous; son petit compagnon n'est pas un enfant. Des chiffons pareils à ceux qu'on suspend dans les blés pour épouvanter les oiseaux ne représenteront jamais des créatures humaines. Qu'y avait-il dans ce tableau? Un ciel d'un bleu limpide et des loques inhabitées.

1. Ce silence relatif de la critique française en 1867, succédant au tapage organisé par quelques enthousiastes, a fait prendre le change aux critiques étrangers. On a cru à une adhésion qui n'a jamais été unanime. Francesco dall' Ongaro s'est donc trompé quand il a écrit : « Courbet ebbe pochi seguaci e nessuno che l'uguagli nel merito, come pittore : ma i suoi principii, dirò meglio i suoi paradossi prudoniani in fatto di critica artistica sono divenuti altrettanti assiomi. La critica parigina è curbettiana quasi senza eccezione. » (*L'Arte italiana a Parigi;* Florence, 1869). Non : il y a toujours eu des exceptions, ou, pour mieux dire, la protestation contre les doctrines de Courbet a été constante.

Que Courbet ne fût pas toujours fidèle à ses doctrines, qu'il en prît parfois fort à son aise avec la nature, on l'avait vu dans l'*Aumône d'un mendiant;* on le vit mieux encore au Salon de 1869. C'est alors que fut exposé l'*Hallali du cerf par un temps de neige*. Ce grand tableau, déjà montré au public lors de l'exposition particulière de 1867, provoqua, malgré le calme qui succédait aux anciens orages, des critiques assez vives. On reprit cette idée, émise l'année précédente, que Courbet n'était pas toujours un naturaliste fort exact. Gautier se permit quelques ironies, et ses protestations ne parurent pas excessives. Le « salonnier » de la *Gazette* présenta, avec beaucoup moins de grâce, des observations dont le sens était le même. Il disait, à propos de l'*Hallali*, que la terre étant couverte de neige, et les arbres ayant perdu leur parure, Courbet avait déserté son sujet en peignant un ciel qui n'était pas un ciel d'hiver; qu'en raison de la qualité de la lumière diffuse, les ombres des chiens sur le terrain blanc étaient singulièrement noires, que le cavalier semblait être un écuyer de cirque, que le cheval était fantastique. Nous avons des raisons personnelles de croire que ces observations avaient au moins l'intérêt qui s'attache à tout témoignage fait de bonne foi. Nous n'étions pas le moins du monde excédé de la persistance avec laquelle Courbet était qualifié de réaliste; mais, dès le début, nous avions constaté l'insuffisance de ses traductions, son ignorance des perspectives et des plans, l'inexactitude de ses ombres, et nous disions : ce brave peintre croit vivre dans les strictes vérités de la photographie; il flotte dans l'à-peu-près et dans la chimère.

Et comment pourrait-il en être autrement? « Est-ce qu'on copie, » disait admirablement notre maître Michelet. Est-ce que, entre l'objet à reproduire et la toile sur laquelle s'éveillent à peine quelques linéaments confus, quelques contours incertains, il ne vient pas s'introduire un élément étranger, qui est tantôt l'infirmité du traducteur, tantôt sa fantaisie inconsciente ou raisonnée? L'idéal, dont Courbet ne voulait pas entendre parler, l'odieux idéal n'est pas invité à la fête, et qu'on le bénisse ou qu'on l'injurie, il arrive, il s'installe derrière le chevalet du peintre, il lui donne tout bas des conseils. On veut copier et l'on trahit. Ce conseiller, qu'on ne voit pas et qu'on écoute, c'est « l'idéal subjectif », dont le congrès d'Anvers avait admis l'existence et la légitimité, c'est le je ne sais quoi que l'artiste, même à son insu, tire de son cerveau et de son cœur.

Les derniers succès de Courbet datent du Salon de 1870, et, chose grave, ils ne furent pas dus seulement à la solidité et à la maîtrise de la main, aux qualités techniques de la peinture; si la *Falaise d'Étretat*

n'était qu'une belle étude faite sur nature, la *Mer orageuse* impliquait un effort d'imagination, ou du moins une libre interprétation d'un fait physique tellement complexe que les moyens dont l'art peut disposer ne permettent guère d'en fixer sur la toile la mouvante image.

La *Mer orageuse*, c'est le tableau qui, récemment acheté par l'État pour le musée du Luxembourg, figure aujourd'hui à l'Exposition universelle sous un titre que Courbet n'avait pas choisi, la *Vague*. C'est bien d'un formidable orage qu'il s'agit : le ciel est noir et chargé de menace ; agitée par des forces inconnues, la mer furieuse se soulève ; le flot énorme se dresse comme un mur qui marche et que couronne l'éclaboussement d'écumes blanchissantes. Il n'est pas certain, je le répète, que la peinture puisse rendre des spectacles aussi mouvementés, aussi fuyants dans leur silhouette instantanément changée. Courbet a essayé l'impossible.

Je n'ai jamais cru, pour ma part, qu'il ait réussi tout à fait : sa vague, très-belle de dessin, très puissante d'allure, n'est pas liquide : elle semble taillée dans un morceau de basalte. Ici, le procédé d'exécution contribue beaucoup à éveiller pour les yeux le sentiment d'une solidité marmoréenne. Courbet, dont on peut étudier dans la *Mer orageuse* les belles pratiques d'ouvrier ou de maître, usait et abusait du couteau à palette : la peinture, largement étendue sur la toile et suffisamment séchée, était reprise ensuite avec les outils ordinaires, caressée par endroits, striée par places, enrichie de fioritures sur ce fond d'émail. Pour ces habiletés de la main, Courbet a été un peintre extraordinaire et spécial ; mais, appliqué à la représentation du flot vivant, qui se gonfle, monte et s'écroule, ce procédé se caractérise nécessairement par une sorte de pétrification. La *Mer orageuse* n'est donc pas un chef-d'œuvre indiscutable ; mais c'est une tentative passionnée qui fait beaucoup d'honneur à Courbet. La peinture se complique ici de cet élément subtil et insaisissable auquel il disait ne pas croire : l'artiste a voulu faire une synthèse de la vague : il a ajouté une abstraction au phénomène concret ; il a, dans la mesure de ses forces, subi la fatalité de l'idéal.

Les événements qui suivirent sont d'hier : ils sortent un peu violemment du cadre de nos études habituelles, et nous avons d'autant moins à en parler que la *Gazette des Tribunaux* a eu à s'en occuper avec vigilance. Cette phase de la vie de Courbet échappe à la compétence de la critique. Il faut se borner à rappeler quelques dates et quelques faits. Il faut dire, non sans regret, que celui qui s'était toujours proclamé l'humble serviteur de la vérité, perdit notablement la notion des réalités morales. Le 14 septembre 1870, au moment même où Paris

menacé entendait retentir, dans un lointain diminué d'heure en heure, le pas lourd des armées ennemies, il parlait de la fraternité des peuples, dans un document qu'il ne faut point reproduire et qui eut d'ailleurs pour lui de graves conséquences. Le 3 septembre 1871, Courbet était condamné à six mois de prison. Il a daté, de Sainte-Pélagie, quelques tableaux de nature morte, qui, pour la plupart, représentent des fruits d'hiver sur un fond noir. Ce sont des morceaux d'une certaine vigueur, mais empreints d'une visible tristesse.

Sans parler de la maladie dont il commençait à être atteint, l'artiste avait bien des raisons pour n'être pas gai. Par suite des responsabilités financières encourues en exécution du jugement de 1871, il eut, avec la direction des domaines, de longs procès qui aboutirent à une vente judiciaire des tableaux et des meubles restés dans son atelier. Cette vente eut lieu à la fin de novembre 1877. Elle ne comprenait d'ailleurs que des œuvres secondaires et présenta le caractère d'un désastre. Elle produisit 12,118 fr. 50.

Courbet n'était plus en France. La Suisse lui fut un refuge hospitalier, et il a passé les dernières années de sa vie à la Tour-de-Peilz, qui est, comme on sait, un faubourg de Vevey. Quoique fort mal en point, il avait continué à travailler. Nous avons déjà parlé du buste de la République helvétique qu'il modela en 1875; il fit en outre des portraits et aussi quelques vues du lac Léman. On a vendu récemment, à l'hôtel Drouot, un paysage qui représente le lac, tel qu'il le pouvait voir de la fenêtre de sa maison. Il était daté de 1877. C'est un des derniers tableaux de Courbet, une sorte de coucher de soleil un peu rose sur l'eau grise et dormante, mais d'une exécution lâchée et qui laisse deviner une main bien amollie. Le dénoûment approchait. A l'heure où la direction des domaines faisait vendre les tableaux trouvés dans l'atelier de l'artiste, Courbet était tout à fait malade : ses amis le considéraient comme perdu. Dès le commencement de décembre, l'affection du foie dont il était atteint fit d'effrayants progrès. Il reste, de ces derniers jours de la vie du peintre, un récit plein de science et d'émotion. Un médecin, M. le docteur Paul Collin a raconté dans une lettre sympathique[1] tous les détails de cette maladie qui réclamait l'emploi de remèdes violents et dont l'issue était inévitable. Des soins intelligents prolongèrent pendant quelques semaines l'existence de l'artiste. Gustave Courbet, que nous avions connu si robuste et qui paraissait taillé pour

1. Cette lettre a été imprimée par M. Lemonnier à la suite de son livre sur Courbet.

des luttes sans fin, est mort à la Tour-de-Peilz, le 31 décembre 1877, à l'heure froide où le lac qu'il aimait commence à frissonner sous le premier rayon matinal.

Et maintenant, le bruit qui s'est fait autour du nom de Courbet va diminuer peu à peu, ou du moins il va changer de qualité. Déjà un calme relatif est rentré dans les esprits. On oubliera l'homme, on se souviendra de l'œuvre et des discussions qu'elle a enfantées. Des agitations de cette vie, à laquelle ont manqué le silence et l'ombre, de ce long combat rendu plus âpre par d'inutiles sarcasmes, il restera, dans les musées et dans les collections particulières, des témoins d'une éloquence bien inégale, respectables souvent, intéressants toujours. Pour ceux qui ont suivi Courbet depuis ses premières manifestations, les victoires et les défaillances de son talent n'ont pas cessé d'être une surprise. Il a souvent découragé les plus robustes sympathies. Ce théoricien, qui faisait étalage de ses doctrines et qui oubliait si bien de les appliquer, paraissait avoir l'inébranlable solidité d'un roc : il eut parfois l'inconsistance fuyante du nuage. « Nature molle, » a dit un juge qui l'a bien connu, Théophile Silvestre.

Il savait pourtant son métier de peintre, et il a montré dans certains morceaux une rare fermeté d'exécution avec des finesses exquises. Dans la silhouette d'une figure, il n'a jamais eu le mouvement, mais il a, par de grandes souplesses de modelé, exprimé un des aspects de la vie physique. L'homme intérieur le touchait peu, et il est étrange qu'un artiste qui a vécu dans le voisinage des philosophes, et qui volontiers se croyait membre de la grande association de ceux qui pensent, se soit presque toujours contenté des dehors et des surfaces. Aussi ne fut-il point portraitiste, dans le sens véritable du mot; traducteur insuffisant de la physionomie et du visage, il n'a jamais pénétré jusqu'au caractère, il n'a pas eu le secret de la personnalité morale. Courbet a été, beaucoup plus qu'on ne le croit, un peintre de nature morte.

Muni d'un outillage aussi imparfait, pouvait-il donner une âme au paysage? A priori, on a le droit d'en douter un peu. Comment celui qui reste étranger aux souffrances, aux aspirations du cœur de l'homme, pourra-t-il comprendre la chanson mystérieuse des grands bois, les éloquences muettes de l'horizon, les lamentations de la mer désespérée? Dans la réalité des faits, Courbet n'appartenait que de bien loin à la famille poétique des Rousseau, des Corot, des Millet, des Daubigny. Il a sans doute aimé la nature, à cause des belles colorations dont elle se pare et de ses harmonies calmantes, mais il n'a pas été l'amoureux toujours troublé, l'adorateur infatigable qui s'enivre des parfums incon-

nus et qui sent passer dans la brise le frisson des choses sacrées. Il s'est montré paysagiste pourtant, et ce serait restreindre injustement sa part de gloire, que de venir, après les preuves de force qu'il a données, contester la puissance optique de quelques-unes des images qu'il a fixées sur la toile. Notre pensée sur ce point a pu transparaître, un peu flottante, dans les pages qui précèdent : nous la précisons en achevant ce long travail. Ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre de Courbet, ce sont ses paysages, ses vallons verts de la Franche-Comté, ses roches tapissées de mousses grises, ses intérieurs de bois où coulent des sources cachées, et surtout ses blonds rivages de la Méditerranée ou de l'Océan, où l'on voit au milieu des rougeoiements de l'incendie, descendre lentement le soleil dans l'infini de la mer étincelante. Ici le maître se retrouve. Le grand spectacle a créé le grand témoin.

Courbet a trop parlé, il a trop écrit. Il a eu des intempérances de plume et de langage qui lui ont été fatales. Esprit fragile et désarmé contre l'erreur, il a sombré dans un jour d'orage. On nous dit que le moment de juger l'homme n'est pas venu ; que les mérites ou les défaillances de l'artiste sont seuls dans les possibilités de nos compétences actuelles. C'est vrai, et cette justice nous sera rendue que nous avons essayé de glisser légèrement sur les points douloureux. Mais il se trouve qu'un artiste est un peu mieux qu'une mécanique, et que, si inconscient qu'il soit, son œuvre est la résultante de ses idées. Or ce sont les idées de Courbet sur la question d'art qui éveillent en nous d'inévitables révoltes. Il est bon d'être tolérant : il est mauvais de souscrire à l'absurde. Courbet a parlé à tort et à travers de très grandes choses qu'il n'entendait point. Il ne s'est pas aperçu qu'il tirait sur ses troupes ; il n'a pas eu, en matière de maladresse, la sobriété qui convient. Le jour où il est venu dire au congrès d'Anvers que l'élimination de l'idéal est la formule essentielle de l'art moderne, il nous a blessé au cœur. Maintenons fermement notre droit : restons libres. Il n'est pas décent de prétendre que la poésie est une intrigante. Courbet a eu du talent; son œuvre importe à l'histoire de l'école; mais la sympathie s'arrête, hésitante et comme froissée, devant un peintre assez ignorant des exigences de l'âme humaine pour avoir entrepris de décréter la suppression du rêve.

PAUL MANTZ.

LE JAPON A PARIS

I.



Il n'est pas de jour depuis dix ans que nous ne rencontrions dans nos grands quartiers, sur les boulevards, au théâtre, de jeunes hommes dont l'aspect à première vue nous surprend toujours. Ils portent avec aisance le chapeau de haute forme ou le petit chapeau de feutre rond (qui affecte plus de désinvolture) coiffé sur des cheveux noirs, fins et lustrés, à longue raie dorsale, la redingote de drap correctement boutonnée, le pantalon gris clair, la chaussure fine et la cravate de couleur foncée flottant sur le linge soigné. Si le bijou en forme de passant coulant qui fixe cette cravate n'était trop voyant, le pantalon trop évasé sur le coude-pied, la bottine trop luisante, la canne trop légère, — ces nuances trahissent l'homme qui subit le goût de ses fournisseurs au lieu de leur imposer le sien, — à la tenue, à l'allure facile on les prendrait pour des Parisiens. Vous vous croisez sur l'asphalte, vous les regardez : le teint est légèrement bronzé, la barbe rare; quelques-uns ont adopté la moustache et la mouche transparentes comme un lavis d'encre de Chine, d'autres les favoris à la cuirassière, arrêtés au ras de l'oreille ; la bouche est large, conformée pour s'ouvrir carrément, à la façon des masques de la comédie grecque ; les pommettes s'arrondissent et font saillie sur l'ovale du visage; l'angle externe des yeux petits, bridés, mais noirs et vifs, au regard aigu, se relève vers les tempes. Ce sont des Japonais.

Depuis l'Exposition universelle de 1867 et plus encore depuis 1871,

ces jeunes gens, dont le nombre va croissant chaque année, circulent ainsi familièrement dans Paris, se soumettant à nos coutumes, à nos mœurs, à notre langue, à nos chiffres arabes avec une souplesse faite pour étonner. En 1867, tant ce besoin d'assimilation était pressant, on en voyait déjà qui, abandonnant le sayon bleu-noir et la petite calotte hémisphérique, avaient revêtu de bizarres « confections » parisiennes ; ils conservaient les cheveux retroussés et la petite natte tordue au sommet de la tête, rassemblée sous la coiffure ; ils continuaient, selon leur usage national, à se moucher dans de petits carrés de papier ; en fait de langues européennes, ne disaient que quelques mots d'anglais ; ils n'écrivaient et ne calculaient qu'au pinceau en caractères japonais. Aujourd'hui l'assimilation est à peu près achevée. Elle s'est accomplie rapidement en vertu des aptitudes générales de la race et des spéciales facilités de la jeunesse. Il est à noter, en effet, que tous les Japonais de Paris sont jeunes. Après être resté si longtemps fermé aux étrangers — de 1587 à 1854 et même 1859, — maintenant qu'il nous a entr'ouvert ses portes, le Japon, peuple d'initiative et d'action, curieux, en quête de progrès, envahit l'Occident. Il nous envoie d'intelligentes générations qui étudient nos sciences, notre industrie, et les appliquent ; on annonçait récemment l'arrivée à Marseille du premier navire de guerre à vapeur construit par des ingénieurs japonais. Ce n'est qu'un échange, quoique le fait puisse paraître singulier de la part d'une nation comme la France, habituée à la flatterie des discours officiels. Le Japon nous emprunte nos arts mécaniques, notre art militaire, nos sciences, nous lui prenons ses arts décoratifs.

Si le moins du monde on se piquait de pédantisme, on pourrait écrire un mémoire solennel sous ce titre : *De l'influence des arts du Japon sur l'art et l'industrie de la France.* Cette influence qui est considérable, manifeste, avouée et même proclamée avec une certaine ostentation dans nos industries du bronze, du papier peint, de la céramique, pour ne citer que les principales, s'est exercée d'une façon latente, plus voilée, mais non moins effective sur le talent de certains peintres en possession de la faveur publique. C'est par nos peintres en réalité que le goût de l'art japonais a pris racine à Paris, s'est communiqué aux amateurs, aux gens du monde et par suite imposé aux industries d'art. C'est un peintre qui, flânant chez un marchand de ces curiosités venues de l'extrême Orient, — que l'on confondait alors indistinctement sous le nom commun de *chinoiseries*, — découvrit dans un récent arrivage du Havre des feuilles peintes et des feuilles imprimées en couleur, des albums de croquis au trait rehaussés de teintes plates dont

le caractère esthétique — et par la coloration et par le dessin — tranchait nettement avec le caractère des objets chinois. Cela se passait en 1862. Est-ce M. Alfred Stevens, le peintre des élégances parisiennes, ou M. Whistler, cet autre peintre de la vie moderne dont le tableau, *La Femme en blanc*, repoussé par le jury de l'Exposition, en 1863, et exposé au Salon des Refusés, fut à juste titre si remarqué; serait-ce notre Diaz, ou l'Espagnol Fortuny, ou bien Alphonse Legros devenu Anglais, qui eut ce premier bonheur de main, cette pénétration du regard de découvrir dans les confusions de la Chine morte les clartés du Japon vivant? Si ce n'est celui-ci, c'est tel autre des artistes que je viens de nommer.

L'enthousiasme gagna tous les ateliers avec la rapidité d'une flamme courant sur une piste de poudre. On ne pouvait se lasser d'admirer l'imprévu des compositions, la science de la forme, la richesse du ton, l'originalité de l'effet pittoresque, en même temps que la simplicité des moyens employés pour obtenir de tels résultats. On enleva toute la collection à des prix relativement élevés. Ces feuilles en couleur, qui se débitent aujourd'hui par milliers dans tous les grands bazars du chiffon au prix moyen de dix centimes, coûtaient alors de deux à quatre et cinq francs. On se tint au courant des arrivages nouveaux. Ivoires anciens, émaux cloisonnés, faïences et porcelaines, bronzes, laques, bois sculptés, étoffes brochées, satins brodés, albums, livres à gravures, joujoux ne firent plus que traverser la boutique du marchand pour entrer aussitôt dans les ateliers d'artistes et dans les cabinets des gens de lettres. Il s'est formé ainsi depuis cette date déjà lointaine jusqu'au moment présent de belles et rapides collections entre les mains de M. Villot, l'ancien conservateur des peintures au Louvre, des peintres Manet, James Tissot, Fantin-la-Tour, Alphonse Hirsch, Degas, Carolus Duran, Monet, des graveurs Bracquemond et Jules Jacquemart, de M. Solon de la manufacture de Sèvres, des écrivains Edmond et Jules de Goncourt, Champfleury, Philippe Burty, Zola, de l'éditeur Charpentier, des industriels Barbedienne, Christofle, Bouilhet, Falize; des voyageurs Cernuschi, Duret, Émile Guimet, F. Regamey. Le mouvement étant donné, la foule des amateurs suit.

En 1867 l'Exposition universelle acheva de mettre le Japon à la mode. Peu de temps après un petit groupe d'artistes et de critiques fondait à Sèvres le dîner mensuel de la *Société japonaise du Jinglar*. L'on n'y mangeait pas avec des bâtonnets et l'on n'y buvait d'autre boisson que le saki national comme en témoigne le titre même de la société, le Jinglar étant le nom familier donné à un petit vin de pays que Zacharie Astruc célébra en un sonnet accompagné de charmantes illustrations à

l'aquarelle: « Salut, vin des mystérieux! ». Chacun des membres reçut un spirituel brevet gravé à l'eau-forte et enluminé par M. Solon, l'élégant décorateur qui signe *Milès* des porcelaines recherchées par tous les amateurs de céramique moderne. M. Bracquemond, vers le même temps composait pour un fabricant homme de goût tout un service de table en faïence émaillée et peinte dans le genre rustique. Il va de soi que le service, le brevet et les illustrations du sonnet affectaient le style japonais. Mais ces premiers japonisants l'avaient très intelligemment adapté sans le copier aux éléments de la flore et de la faune françaises. Ce dernier point est important à noter tout de suite, nous aurons besoin d'y revenir. L'auteur du sonnet du Jinglar, M. Zacharie Astruc, tour à tour poète, peintre, sculpteur, ouvrait le feu dans la presse par une série d'articles sur l'*Empire du Soleil levant* publiés par l'*Étendard*, en 1866. Il avait déjà dans son portefeuille d'où elle n'est sortie que pour être lue et admirée par de nombreux amis, une féerie japonaise, L'*Ile de la demoiselle* qui n'est jamais arrivée au théâtre. Telle est la fortune des précurseurs. Nous même au *Constitutionnel* nous suivions, et peu après nous parlions de l'*Art japonais* devant le public d'artistes, qui assistait aux conférences de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. La librairie Hachette éditait successivement plusieurs relations de voyages au Japon et en dernier lieu le magnifique ouvrage de M. A. Humbert. Depuis, c'est M. Regamey qui multiplie aquarelles, dessins et croquis à toutes les pages des *Promenades japonaises* de M. Guimet; c'est un fin humoriste, M. Ernest d'Hervilly qui donne au théâtre sa jolie fantaisie japonaise, *La belle Saïnara*, que M. Lemerre devrait faire imprimer dans le mode des livres orientaux, paginer de droite à gauche sous une couverture jaune dessinée par Bracquemond, Solon ou Régamey. Pour le prochain hiver on annonce à l'Opéra un ballet japonais. Pendant quelques saisons la toilette des femmes s'est inspirée de celle des Japonaises, elle en conserve encore quelques façons. Nous avons vu en très peu de jours tous les envois de la section japonaise au Champ de Mars enlevés par nos collectionneurs à des prix d'une cherté fabuleuse. Ce n'est plus une mode, c'est de l'engouement, c'est de la folie.

Cette folie est en grande partie justifiée par la magnificence décorative des objets exposés. Parcourons-la donc cette exposition.

II.

Sur la pente occidentale du Trocadéro, — auprès de cette misérable foire où toute la turquerie de contrebande bruit et glapit à qui mieux

mieux, multipliant sous les yeux de la badauderie des deux mondes les mystifications de la petite fabrique parisienne : confiseries nauséabondes, parfumeries de mauvais lieu, bijoux de pacotille, dont ne voudrait pas



GRAVURE TIRÉE D'UN ALBUM JAPONAIS.

(Collection de M. Ph. Burty.)

aujourd'hui un chef de tribu nègre, cuivres estampés et peints sans mystère par des mains françaises dans la galerie du travail à l'École militaire pour être vendus de l'autre côté du pont d'Iéna par des mains orientalisées au jus de réglisse, étoffes rayées de couleurs hurlantes achetées rue du Sentier, porte-monnaie soutachés à la mécanique par

des Batignollaises, souvenirs de Jérusalem venus de la rue Notre-Dame-de-Nazareth, croix et chapelets présentés sous les auspices du croissant et sculptés en cèdre qui se réclame du Liban quand il n'est que de banlieue, — à deux pas du charivari des gens coiffés du fez, une clôture de bambous ferme l'enceinte réservée à l'une des trois expositions de l'empire du soleil levant. Celle où nous entrons, c'est la ferme, une miniature de ferme japonaise.

La tourbe n'y séjourne pas, les abords en sont discrets, simplement hospitaliers, sans bruit de place publique, sans ronflement de peau d'âne, sans vibration de cordes grattées, sans éclats de cris gutturaux. On y pénètre par une barrière que supportent des pilastres en bois plein où s'épanouissent des pivoines et des tiges d'iris sculptées; sur les vantaux de la barrière courent deux frises de fleurs ciselées à jour comme une pièce d'orfèvrerie et couronnées en guise de fronton par un adorable petit coq et sa poule qui sont un chef-d'œuvre de sculpture en bois. Silencieux, attentifs sans en faire montre, souriants à leur pensée intérieure, qui leur montre de hautes piles de grandes pièces d'or monnayé dans une belle forme oblongue, l'œil mi-clos, l'esprit ouvert, les maîtres du lieu ne sollicitent pas le visiteur. A son intention, ils ont disposé çà et là de petits pliants, des siéges de bambou et de larges parasols en papier peint où l'ombre et le repos s'offrent d'eux-mêmes; l'ombre et le repos sont d'heureuse rencontre sur ces déclivités du Trocadéro, en ces chemins montants, sablonneux, malaisés, comme celui de la fable, et de tous les côtés au soleil exposés.

Il n'y a point d'œuvres d'art à voir ici, rien de plus, en tout cas que ces menus objets amenés à profusion par les plus récents exportateurs sur le marché de Paris; mais nous avons à y prendre sur le fait et sur le vif les éléments de l'œuvre d'art décorative, je veux dire le caractère des formes naturelles et le goût de la race. Eh bien, les artistes japonais sont beaucoup moins fantaisistes qu'on ne serait porté à le croire si on les jugeait seulement d'après l'apparence capricieuse de leur dessin. Ces fusées de trait, ces longues courbes, ces saillies subites brusquement suivies de subites retraites du pinceau, ces contournements qui semblent de pure invention ou tout au moins affectés, ces grossissements de tel ou tel organe ou ses rapetissements dans l'animal et dans la plante, il est clair désormais, d'après les quelques spécimens réunis à la ferme que c'est la nature en réalité qui leur en fournit les modèles. Cela est précieux à constater. Quant au goût de la race il se confirme en dehors de l'art, tel que l'art nous l'avait révélé; pratique avant tout, allant droit à l'utile, mais aux formes de l'utile

ajoutant spontanément, comme d'intuition, la parure d'une imagination ingénieuse, enjouée, riche en surprises et de belle humeur. Le joli et doux jardin! On s'y promène à petits pas retrouvant en toutes choses, dans la disposition des pieds d'orge en culture, des rizières, des oasis de bambous verdoyants, dans l'architecture d'un hangar, d'une fontaine, d'une cage à poules, dans un jouet d'enfant, la même recherche des ajustages simples et rares, précis et curieux, le même génie industrieux et charmant, le même soin, la même patience, le même souci de perfection. Évidemment le temps ne coûte pas à ce peuple, il n'envisage que le résultat et le veut excellent; je doute qu'il se rencontre dans ses dictionnaires l'équivalent de notre mot *bâcler*, s'il se familiarisait jamais avec nos langues classiques, il pourrait, car il y a tous les titres, s'approprier la belle devise latine : *Age quod agis!* Bien faire ce que l'on fait.

Il serait tout à fait injuste de dénier à l'Occident l'amour des choses parfaites. Mais il s'y exerce de préférence dans les arts qui reposent sur les sciences mathématiques. Au moins est-ce là que ses applications aujourd'hui nous frappent le plus vivement, dans les audaces de construction des ponts et chaussées, et surtout dans les admirables combinaisons des moyens mécaniques par lesquels l'homme s'est asservi les forces naturelles et a domestiqué les éléments comme l'eau, l'air et le feu. A ce point de vue le Japon en est encore à balbutier le rudiment, il s'est mis à notre école. Nous pouvons nous mettre à la sienne pour tout ce qui touche aux arts décoratifs. Et déjà nous y sommes, je l'ai dit, mais nous nous y prenons mal, nous ne comprenons pas l'enseignement qu'il nous donne et qui pourtant est si clair. Je ne veux nommer personne ici, mais quand nous parcourons dans la section française les expositions de nos fabricants les plus renommés, nous ne pouvons nous défendre d'un certain découragement et même de quelque humiliation en voyant qu'on nous présente comme des témoignages de progrès tant et de si pauvres pastiches de l'art japonais. Lorsqu'il y a dix ans nous recommandions aux artistes industriels français d'étudier le Japon, nous ne voulions pas croire que seulement ils trébucheraient aux ornières de l'imitation plate. Nous ne les leur signalions que par acquit de conscience. Ils s'y sont enfoncés. Comment alors se serait-on méfié? Le premier exemple donné, le service de M. Bracquemond était un modèle parfait de ce qui peut être obtenu par l'intelligente interprétation d'un style déterminé. Ce vaillant artiste avait tout simplement choisi parmi nos plantes potagères et nos animaux de basse-cour les éléments de sa décoration. Tout ce qu'il avait emprunté aux artistes japonais, c'est une

liberté de disposition des motifs plus grande que de coutume dans le décor français, c'est-à-dire le déplacement arbitraire des centres, la rupture de l'équilibre et de la pondération des masses, l'usage absolu de ce que j'ai nommé la dyssymétrie, la façon intelligente de jeter en un point quelconque du cercle, puisqu'il s'agit d'assiettes, et en dehors des divisions géométriques un ornement isolé, le pétale d'une fleur, un insecte, une grande tache pittoresque même, une botte de légumes, un canard, un dindon, un crapaud. Il leur empruntait aussi leur façon de modelé sommaire, en teintes plates, qui donne l'idée de l'objet sans viser au trompe-l'œil; puis leur mode d'accentuation dans le dessin qui consiste à fortement accuser, même au prix d'une exagération, le caractère essentiel de la forme. Tout cela était légitime, logique, intelligent, d'un art piquant, par un vif attrait d'originalité de bon aloi. La personnalité de l'artiste n'avait pas abdiqué au profit des paresses empiriques de l'imitation. On avait rencontré au Japon un nouveau principe d'art décoratif, on l'appliquait librement en l'étendant et l'appropriant à nos coutumes, à nos usages, à notre milieu de nature. L'exemple était précieux, les dessinateurs de fabrique se sont bien gardés de le suivre. Ils ont tout pris à l'art japonais : compositions, dessins, couleur; ils ont fouillé ses albums de croquis pour les décalquer et en reporter les motifs sur leurs bronzes et leurs faïences; ils ont copié servilement jusqu'aux figures, copié les types, copié les costumes, copié les attitudes, copié les tons de palette, copié même les réseaux de fond des émaux. Et toutes ces copies se prennent sur des modèles usés depuis longtemps au pays d'origine et dès lors renouvelés.

Notre progrès se réduit donc à nous mettre à la remorque d'une formule étrangère. C'est piteux. Si encore, en ce champ étroit de la reproduction littérale, nos fabricants luttaient de richesse, de goût et de perfection avec les Japonais, pour médiocre que soit la consolation, nous en tiendrions compte. Mais nous ne pouvons même pas dire qu'il en soit ainsi. Comparons les bronzes par exemple. Ici les prétentieux et indigents pastiches sont à la fois plus réguliers et plus maladroits : plus réguliers, comme dans ces réseaux de cloisonnés que je citais tout à l'heure, qui sont tracés avec une correction géométrique infaillible trahissant l'insensibilité de la machine; — plus maladroits dans le travail de l'incrustation des métaux sur métaux, qui est opérée sans netteté, et conserve aux contours des traces de bavochure; — indigent et prétentieux par l'aspect ciré, luisant, verni, battant neuf des alliages composés à un titre unique et au plus pauvre. Rencontrerons-nous dans nos bronzes rien de comparable au shakoudô et au sibouïtsi du Japon, ces

admirables métaux formés par l'alliage du bronze, ici avec l'argent, là avec l'or? Nullement. Sur ce terrain même de la somptuosité des



GRAVURE TIRÉE D'UN ALBUM JAPONAIS.

(Collection de M. Ph. Burty.)

matières, Paris est battu par Kioto. Ferons-nous donc toujours du châle Terneaux en croyant faire du châle de l'Inde[1] !

Je n'insiste pas davantage sur la qualité de la matière employée,

1. La comparaison pèche en un point capital : dans l'industrie du châle, le Terneaux coûte dix fois moins que le cachemire authentique; dans l'industrie du bronze le Terneaux coûte aussi cher que le Japon.

question qui a bien son importance pourtant, et plus grande que nos fabricants ne paraissent le croire quand il s'agit de l'œuvre d'art, car aucun élément ne saurait être impunément négligé si l'on veut le conduire à la beauté parfaite. Mais comment songerait-on à de tels achèvements, lorsqu'on est encore engagé dans les servitudes de l'imitation. On nous dirait en vain que l'intérêt commercial a dû primer l'intérêt esthétique, que l'on a cédé à l'engouement du public pour le style japonais, que les fabricants subissent plutôt qu'ils ne dirigent les courants de l'opinion. Si cela était, ils en seraient les mauvais marchands. Il est difficile de supposer, en effet, qu'après l'Exposition, où l'on aura vu l'art original, les amateurs continuent à se pourvoir de copies inférieures, étant donné surtout le caractère essentiellement commerçant des Japonais, qui ne sont pas gens à perdre le bénéfice de leurs succès.

III.

Ni dans le passé ni dans le temps présent les leçons n'ont fait défaut à nos fabricants. Pour n'être point directes, elles n'en étaient pas moins éloquentes. Seulement il eût fallu les voir où elles étaient et les comprendre. Je voudrais tenter de leur en indiquer les sources et d'éveiller leur vigilance à l'avenir.

Dans tous les arts, l'imitation est l'infaillible entremetteuse de la mort. C'est l'imitation qui tue les écoles. Parmi les artistes, ceux-là seulement demeurent et prennent rang auprès de la postérité qui ont vivifié leurs œuvres à la chaleur et à l'émotion de leur propre individualité. Les témoignages abondent. Que subsiste-t-il des peintures de la basse Flandre, qui, sous le nom d'école de Cologne, prolongea les procédés primitifs de Memling de Bruges, sans avoir hérité de son génie? Rien. — Que subsiste-t-il de l'école bolonaise des Carrache qui, pendant plus d'un siècle, imposa sa médiocrité éclectique à l'égal des chefs-d'œuvre de la Renaissance? Rien. On en conserve les restes dans les musées qui sont des dépôts d'archives. Mais pas un amateur sensible ne s'y arrête. — De l'école française à la suite de David, rien non plus n'a subsisté et certes ce n'est pas la science qui lui manquait. Le fétichisme de l'imitation a stérilisé la poésie en France, pendant près de deux siècles, ce qui prouve que le même phénomène se renouvelle dans les ordres de productions les plus différents. De tous les copistes et plagiaires, de tous les traînards de l'armée de l'intelligence, le temps finit toujours par faire justice en étendant sur eux le drap lourd de l'oubli.

Encore pour la peinture, qui occupe les avenues officielles, qui est protégée, honorée par les gouvernements, y faut-il souvent une succession d'années, parfois des espaces séculaires. Pour les arts d'ornement, qui relèvent du public, le dégoût du pastiche est beaucoup plus prompt à se manifester. Même à ne se placer qu'au point de vue étroit de la spéculation, de l'argent, l'imitation devient rapidement une mauvaise affaire. Toute œuvre dont la conception ne repose pas sur un principe absolu d'originalité peut tromper et plaire un moment, par surprise; mais accueillis comme une mode, de tels succès ont aussi de la mode son éphémère durée.

Seuls pendant des siècles à occuper l'étroit goulot par où, de Nagasaki à Décima, le Japon communiquait avec le reste du monde, les Hollandais, peuple artiste, ne tombèrent pas dans l'erreur de l'imitation. Recevant la première révélation des merveilles décoratives d'un peuple connu d'eux seuls, inconnu de l'Occident, quelles facilités pour s'approprier, piller et plagier cet art, ne leur offrait pas une situation à ce point exceptionnelle! Ils ne le firent point. Il y eut probité réelle à s'abstenir et non dédain, comme on pourrait le supposer, si nous ne savions quelle fut, au contraire, la passion des anciens collectionneurs d'Amsterdam et de la Haye pour les objets de l'extrême Orient. Loin d'en méconnaître la valeur esthétique, ils la comprirent si bien qu'ils s'en inspirèrent très ouvertement, nous le voyons aujourd'hui, dans la décoration de leur propre poterie. La faïence de Delft, qui a le don de passionner encore les amateurs de céramique, n'est sensiblement qu'un dérivé de la faïence japonaise, une conversion de l'ornement japonais au goût général du peuple hollandais. Aussi dans leur sincérité, l'ont-ils singulièrement alourdi. Ils poussèrent les choses à l'extrême en faisant fabriquer au Japon des services sans nombre, d'après des motifs de décor fournis par eux-mêmes, créant ainsi une céramique bâtarde comparable à ces tissus de l'Inde, dont avec une admirable fatuité nos industriels expédient de Paris dans la vallée de Kachemyr les modèles dessinés et peints ici sous leurs yeux. C'est une présomptueuse naïveté qui doit exciter d'ironiques et silencieux sourires dans les métiers à tisser de l'Orient. L'adaptation spontanée, comme dans la faïence de Delft, était, au contraire, tout à fait légitime. L'ornement qui, au pays du Soleil levant, affectait la brillante légèreté d'une flamme de bois sec, prit aux Pays-Bas, il est vrai, l'épaisseur d'un feu de tourbe; — mais qu'importe! Le fait essentiel, c'est que sous cette forme même dont l'origine lui est étrangère, l'art hollandais est encore l'expression fidèle de la race batave et la caractérise; il reste national. Nous ne demandons pas autre chose à l'art

décoratif de notre pays, lorsqu'il s'abandonne aux séductions des arts orientaux.

Il n'est pas un des peintres que j'ai nommés plus haut et qui se passionnèrent pour le Japon, qui n'ait, pendant un temps au moins, subi son influence non seulement comme amateurs, je dis aussi comme peintres. Leur étonnement, leur admiration, leur enchantement, avaient été trop vifs ét trop profondément ressentis pour qu'ils pussent s'y soustraire. Ils ne tentèrent même pas d'y résister. Avec intelligence ils surent diriger l'action qu'elle devait infailliblement exercer sur leur talent. Chacun d'eux s'assimila de l'art japonais les qualités qui recélaient les affinités les plus voisines avec ses propres dons : M. Alfred Stevens, certaines rares délicatesses de ton; M. James Tissot, des hardiesses et même des étrangetés de composition comme en ses belles *Promenades sur la Tamise ;* M. Whistler, ses exquises finesses de coloration; M. Manet, ses franchises de taches et l'esprit de la forme curieuse comme en ses eaux-fortes pour l'illustration du *Corbeau* d'Edgar Poë; M. Monet, la sommaire suppression du détail au profit de l'impression d'ensemble; M. Astruc en ses aquarelles, le caprice ingénieux de ses premiers plans; M. Degas, la fantaisie réaliste de ses groupes, l'effet piquant de ses dispositions de lumières en ses étonnantes scènes de cafés-concerts; M. Michetti, le silhouettage élégant de ses figurines sur des fonds monochromes; tous plus de lumière. Et tous y trouvèrent une confirmation plutôt qu'une inspiration à leurs façons personnelles de voir, de sentir, de comprendre et d'interpréter la nature. De là un redoublement d'originalité individuelle au lieu d'une lâche soumission à l'art japonais. Voilà des exemples que je me plais à citer, parce qu'ils témoignent heureusement du parti qu'avec le moindre effort d'intelligence nos artistes décorateurs et nos fabricants pourraient tirer des révélations des arts étrangers et de nos propres arts dans le passé.

N'est-il pas déplorable notamment, pour citer un fait entre cent autres, d'avoir à constater l'immuable routine à laquelle se condamnent nos peintres verriers décorateurs d'églises? Sans en excepter un, ils s'immobilisent dans la constante reproduction des styles anciens du XIII^e^ au XVI^e^ siècle, sans risquer la plus humble tentative pour en sortir. Je consulte l'un d'eux, praticien de premier ordre, qui a mis des verrières dans les cinq parties du monde, M. Lorin de Chartres, et lui demande les raisons de cette apathie générale de la verrerie française : il en fait remonter la responsabilité aux architectes diocésains, qui imposent le style des vitraux. Si encore les architectes ne faisaient que tenir rigoureusement la main à la conformité du style entre l'édifice et les

vitraux dans les monuments anciens, il n'y aurait pas lieu de protester, quoique la rigueur ici soit excessive, l'unité de style étant au monde ce qu'il y a de plus rare dans ces vieilles cathédrales que nos pères mirent souvent plusieurs siècles à construire et où chaque siècle a laissé l'empreinte accusée de son art. Mais c'est pour des églises toutes neuves, construites d'hier, achevées d'aujourd'hui, que l'architecte commande des vitraux moyen âge, aux figures informes, émaciées, aux têtes en poire, aux pieds en pointe, aux gestes raides et gauches. Je suis loin de nier le grand caractère de ces figures dans l'œuvre naïve de nos anciens verriers, mais je considère aussi que dans l'œuvre des architectes contemporains de telles exigences ne sont que de prétentieuses niaiseries condamnables autant que baroques. Au même titre nos peintres de sujets religieux devraient décorer les chapelles qu'on leur confie dans le style de Cimabue, Giotto plus humain n'étant lui-même qu'un décadent. C'est absurde. Aussi est-il arrivé cette chose singulière qui confond nos verriers, c'est que la faveur publique, dès le premier jour à l'Exposition, s'est attachée aux vitraux anglais. La fabrication anglaise n'est pas comparable à la nôtre, elle ne peut parvenir à composer de grandes pages qui exigent une puissance de ton, une intensité de coloration que ses procédés lui interdisent; elle s'en tient à une sorte de monochromie rehaussée de tons rabattus qui laissent jouer toutes les facettes d'un verre habilement fabriqué à cette intention, et qui perdrait ses qualités brillantes, chatoyantes s'il devait subir les cuissons successives nécessaires à la réussite des tons primitifs et francs. Mais on a été séduit par l'harmonie facilement obtenue de ces vitraux et plus encore par l'affranchissement des étroites subordinations aux styles anciens qui enchaînent nos verriers français. Les Anglais, bien moins forts que nous dans la fabrication des vitraux, ont paru plus artistes. — C'est une nouvelle leçon donnée à l'industrie décorative de notre pays où je ne vois guère que nos grands céramistes qui aient su s'affranchir sans réserve de l'imitation tout en s'inspirant ouvertement du Japon.

ERNEST CHESNEAU.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE[1]

(SUITE).

L'ITALIE

Très épris de singularités et de raffinements ; curieux par delà l'outrance des virtuosités de l'exécution ; doué au surplus des plus délicates aptitudes aux habiletés et aux prestesses de l'outil et porté, par conséquent, à s'en exagérer le mérite dans le rendu de la forme, ou dans l'expression de la couleur, l'art italien, dont le réveil date encore d'hier, traverse visiblement une période d'hésitation, d'incertitude et de trouble.

Mais, tandis que cet art tâtonne, s'interroge et cherche, comme à l'aventure, à débrouiller son avenir, il y aurait, ce semble, plus que de la témérité à vouloir, d'après ses envois au Champ de Mars, formuler des augures, encore moins des arrêts, que l'œuvre de demain pourrait si aisément contredire.

N'est-ce donc pas déjà, en soi, quelque chose d'étonnant que l'Italie, sollicitée et comme opprimée par tant d'imposantes traditions, ait su en éviter le dangereux écueil et rester franchement de son temps ? Plus judicieuse et moins empressée à fulminer ses plus sévères pronostics,

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVIII, p. 196.

la critique eût dû lui en tenir meilleur compte et ne pas tant se hâter de crier à la perdition et à l'anarchie.

Comparer l'Italie vivante à l'Italie du passé, écraser le présent et le condamner à l'impuissance, à l'avortement, à l'immobilité, en lui opposant sans cesse les gloires et les génies d'autrefois, ce sont là des procédés de discussion dont la banalité n'exclut pas l'injustice. Il faut bien reconnaître, au surplus, que la critique n'éprouve pas toujours pour l'emploi du lieu commun tout le discret éloignement dont elle devrait faire état dans la rédaction de ses sentences. Et comme il est heureux dès lors que celles-ci ne demeurent que rarement sans appel! Avec ce recours, toujours libéralement ouvert, l'art italien peut s'abandonner librement à ses piquantes et originales recherches en dehors de tout parti pris d'imitation rétrospective. L'Italie politique s'est reconquise; l'Italie artiste saura bien se reconstituer à son tour. Qu'elle ose donc! L'avenir est aux audacieux.

Il ne nous paraît pas, du reste, qu'elle soit si fort à morigéner, encore moins tant à plaindre, la nation qui, en statuaire, a conçu le *Jenner*. Une telle œuvre, — non, bien entendu, par son côté technique pour précieusement traité qu'il soit, — mais par la portée, l'élévation et la modernité de l'idée qu'elle incarne et glorifie — est assurément appelée à marquer une date entre l'art de la tradition, l'art du passé et l'art de demain. Dans quelle sculpture trouverait-on, au Champ de Mars, plus de sentiment, plus de sincérité et de pénétrante expression, alliés à un caractère aussi fortement naturaliste, aussi franchement moderne et vivant? L'art évolue et cherche encore sa voie que, déjà, une des premières, l'Italie l'a entrevue et pressentie. C'est bien quelque chose. Et, en peinture, elle ne nous paraît pas absolument menacée de stérilité l'école qui, dans ses rangs encore indisciplinés, compte tant d'artistes de tempérament, singuliers, personnels, *impressionnistes* et *japonistes*, *fortunistes* et *paroxystes*, étranges, bizarres, parfois même extravagants ceux-ci; ceux-là tout à fait insoumis, véritables enfants perdus du groupe, des révoltés enfin. Pourquoi plaindrions-nous l'Italie de cet éparpillement? N'est-ce pas une des conditions de la vitalité de l'art qu'il s'efforce, s'ingénie et ne soit pas partout identique à lui-même? Or, s'il subsiste encore, par delà les Alpes, une certaine communauté de tendances parmi la jeune école, on n'y saurait en tout cas découvrir la marque d'une direction ou d'un enseignement dogmatiques, absorbants ou exclusifs. C'est, du reste, ce que prouvent clairement les envois de l'Italie à l'Exposition universelle.

J'imagine que lorsqu'il s'est agi, dans le jury des récompenses, d'at-

tribuer une médaille d'honneur à l'Italie, l'embarras de la donner au plus digne a dû être grand. Entre MM. Pasini et de Nittis le choix était en effet assez difficile. Tous les deux, dans un mode bien différent, sont des peintres de race, des hommes de mérite. Établir ou discuter la supériorité de celui-ci sur celui-là n'entre point dans nos visées; nous préférons ne pas nous mêler à ces questions de récompenses, toujours un peu personnelles et délicates, et chercher plutôt à communiquer à nos lecteurs quelque chose de l'estime que nous professons pour l'un et pour l'autre de ces aimables et brillants talents.

M. Pasini, que la critique n'a peut-être pas eu jusqu'ici l'occasion d'étudier devant un ensemble d'ouvrages aussi intéressant, est un des fidèles de nos Salons annuels. Depuis 1859, il y a obtenu successivement les plus hautes distinctions. A vrai dire, c'est un des nôtres, et si l'Italie l'a réclamé à l'Exposition universelle comme un de ses fils, la France en cas de litige aurait pu, à meilleur titre encore, invoquer le précédent du fameux jugement de Salomon et faire valoir les indiscutables droits de la maternité spirituelle.

C'est en Orient, en Perse, en Syrie, au Liban, à Constantinople que M. Pasini va chercher ses inspirations et il y a trouvé une note toute personnelle et d'une saveur bien particulière. Si, comme chez Fromentin qu'on lui a souvent opposé, son coloris est tendre, frais, distingué, lumineux, s'il s'est souvent épris des demi-teintes, des délicates transparences de l'ombre et de ses chaudes harmonies, son accent est généralement plus ferme, plus robuste, plus intense, et l'ensemble de son œuvre en acquiert une valeur de certitude, de sincérité et de caractère qui a son éloquence propre. Il suffit, du reste, de rapprocher *la Chasse au faucon*, de M. Pasini, de tel sujet analogue ou non, pris en Algérie, et traité par Fromentin, pour qu'on saisisse, à première vue, les différences de tempérament et de sentiment qui séparent ces deux maîtres, rivaux cependant sur le terrain commun de la recherche de la couleur locale, de la rareté du ton et de la coquetterie de l'expression.

L'œuvre de M. Pasini est déjà considérable. Les lecteurs de la *Gazette* en sont trop bien informés pour que nous ayons à remettre sous leurs yeux l'analyse détaillée des onze tableaux qu'il a présentés au Champ de Mars. La plupart ont été décrits dans nos colonnes à l'occasion des Salons annuels, et nous voulons éviter les redites. Ce ne sera point, toutefois, excéder notre droit que de dire un mot de nos préférences et de rappeler quelques morceaux particulièrement remarquables. C'est à ce titre que nous mentionnerons le *Marché sur la place de la mosquée de Jeni-Djiami* (daté de 1873), la vue de la *Porte*

nord de cette même mosquée (1874) et l'*Entrevue des deux chefs Metualis* (1875), une scène grandiose, à laquelle l'artiste a donné pour cadre une pittoresque vallée du Liban, gorge toute verdoyante, aux pentes tantôt surplombées de rochers gris, tantôt ombragées de majestueux bouquets de palmiers. Je dois citer encore ce *Faubourg de Con-*



FIGURES DU TABLEAU DE M. DE NITTIS : « WESTMINSTER. »

(Croquis de l'artiste.)

stantinople, exposé l'an dernier, une merveille de fourmillement de vie, de lumière et de richesse de coloration, et cette *Cour d'un vieux conak*, tout enveloppée de silence et d'ombre, avec son puits aux ferrements curieusement ouvragés, et ses envolées de tourterelles grises, demi-sauvages et demi-familières, accourant à l'appel du gardien, peut-être le seul hôte de ce mystérieux palais.

Nous ne nous souvenons pas que la *Gazette* ait jamais parlé de la *Promenade dans le jardin du harem*, qui fait aujourd'hui partie de la riche et intéressante galerie formée à Lisbonne par M. le vicomte Daupias.

Rien de plus finement observé dans sa gravité familière et dans sa pompe un peu bouffonne, que cette amusante *turquerie* empruntée aux mœurs intimes du harem. C'est l'heure de la promenade journalière. Avec la passivité, la régularité ennuyée et une lourdeur d'allures qui sont autant de traits d'observation spirituellement rendus par l'artiste, la Khanoun, avec sa suite, accomplit sa sortie habituelle sous l'œil vigilant de l'eunuque. L'enclos, le jardin, n'est pas grand, enserré qu'il est, comme le préau d'une prison, par les murailles mêmes du harem, avec ses hautes fenêtres grillées, aux archivoltes décorées de faïences de Perse, d'un bleu de turquoise, relevées d'élégantes arabesques s'enlevant en clair. Un gros oranger, près d'une fontaine, quelques lauriers-roses, un palmier, végétant assez tristement dans des pots, et une treille où grimpe un grêle jasmin, en composent toute la parure.

En tête du groupe marche gravement une négresse, vêtue d'une robe rose de Chine, et portant une guitare; puis vient la Khanoun, la dame, en robe de soie jaune clair, s'abritant sous un parasol aux reflets irisés que tient une suivante vêtue de rouge ponceau. Sur ses talons se pressent trois autres esclaves aux costumes chatoyants et nuancés de bleu intense, de rouge profond et de jaune; l'une est chargée du narghilé, l'autre des accessoires du café, une troisième a pittoresquement drapé un bout de tapis d'Orient sur un coin de son épaule.

Voilà la scène et elle est charmante. Nous en aimons le dessin délicat, le mouvement toujours très juste et jusqu'à l'expression de lourd ennui des vivantes petites figures. Quant à la couleur, toute fraîche et fleurie, nous souhaitons qu'elle soit beaucoup étudiée par les *fortunistes* et les *paroxystes*. Ils y apprendraient l'art exquis — et si rare — d'associer les tons les plus montés dans une savante relation et d'en faire valoir toute la vivacité et l'éclat sans disparate et sans cri.

Un des caractères les plus frappants du talent de M. Pasini, c'est le goût parfait avec lequel il mêle ou fait prédominer dans ses compositions, selon les convenances de son sujet, l'architecture, le paysage ou la figure. A notre avis, on ne saurait trop le louer de la variété et de la mesure qu'il apporte à se servir de ces complexes éléments. Il convient, au surplus, d'ajouter que M. Pasini excelle également à les traduire. Progressant chaque jour, et chaque jour plus maître de ses pratiques, M. Pasini

est, à cette heure, le premier de nos orientalistes : il est encore et surtout un beau peintre.

Avec M. de Nittis, la *Gazette* n'est point en reste. Dès 1872, alors qu'il envoyait au Salon ce joyau de peinture tout ensoleillé : la *Route de Brindisi*, qui réapparaît au Champ de Mars, plus affiné, plus vibrant encore dans ses lumineuses intensités sous l'émaillure et la blonde patine du temps, notre collaborateur Paul Mantz traçait ici même ces lignes si heureusement et sûrement intuitives : « Ce nom de M. de Nittis, que la *Gazette* écrit pour la première fois, devra être retenu. » Si l'artiste ne recevait encore ce jour-là que le baptême de la notoriété, il est aujourd'hui compté parmi les plus aimés et les plus populaires. M. de Nittis a, d'ailleurs, fait mieux que de tenir les promesses de ses débuts : il y a beau temps qu'il les a singulièrement élargies.

C'est un chercheur, un audacieux que M. de Nittis. Nature nerveuse et délicate, toute voie déjà battue lui paraît vulgaire. Il lui faut les sentiers ignorés, à peine foulés par d'autres : c'est un curieux que l'inconnu, le nouveau, sollicitent de préférence et attirent. Nul, plus que lui, n'a dans l'école le sens des élégances féminines et le goût de la modernité.

Dès ses premières productions, on l'avait justement rapproché de Meissonier : brusquement M. de Nittis a laissé là cette première manière précise, aiguë et si habile dans ses ténuités à exprimer le relief des formes, l'éloignement ou la diversité des choses. L'*impressionnisme* venait de tenter M. de Nittis, et il s'y est livré avec l'entraînement que ce tempérament si essentiellement artiste sait apporter à la poursuite de son rêve. Tout de suite il a mis au service de son nouvel idéal — traduire la vie, l'agitation, le fourmillement des grandes cités, — les qualités d'observation, de distinction et d'esprit qu'il possède à un haut degré.

Ce n'est pas sans plaisir que nous retrouvons, au Champ de Mars, des morceaux aussi significatifs au point de vue du caractère que la *Place des Pyramides* et *Paris vu du Pont-Royal*, des Salons de 1875 et de 1876, avec la transparence un peu voilée de leur grise atmosphère, sur laquelle d'élégantes petites figures, surprises dans leur mobilité, détachent leurs fines silhouettes, non point crûment, mais dans la mesure parfaite qu'exige la tonalité de leur plan. Car, outre que l'impression chez M. de Nittis — sans jamais rester trop sommaire et trop abrégée — est toujours juste et délicate, il sait éviter l'écueil des vigueurs brutales, si faciles à qui pose des noirs sur des fonds neutres ou gris.

Ce n'est pas seulement Paris, c'est encore Londres, avec ses brumes épaisses, mélange de brouillard jaune et de fumées grises, qui a trouvé dans M. de Nittis un peintre d'une étonnante sincérité. *National Gallery*,

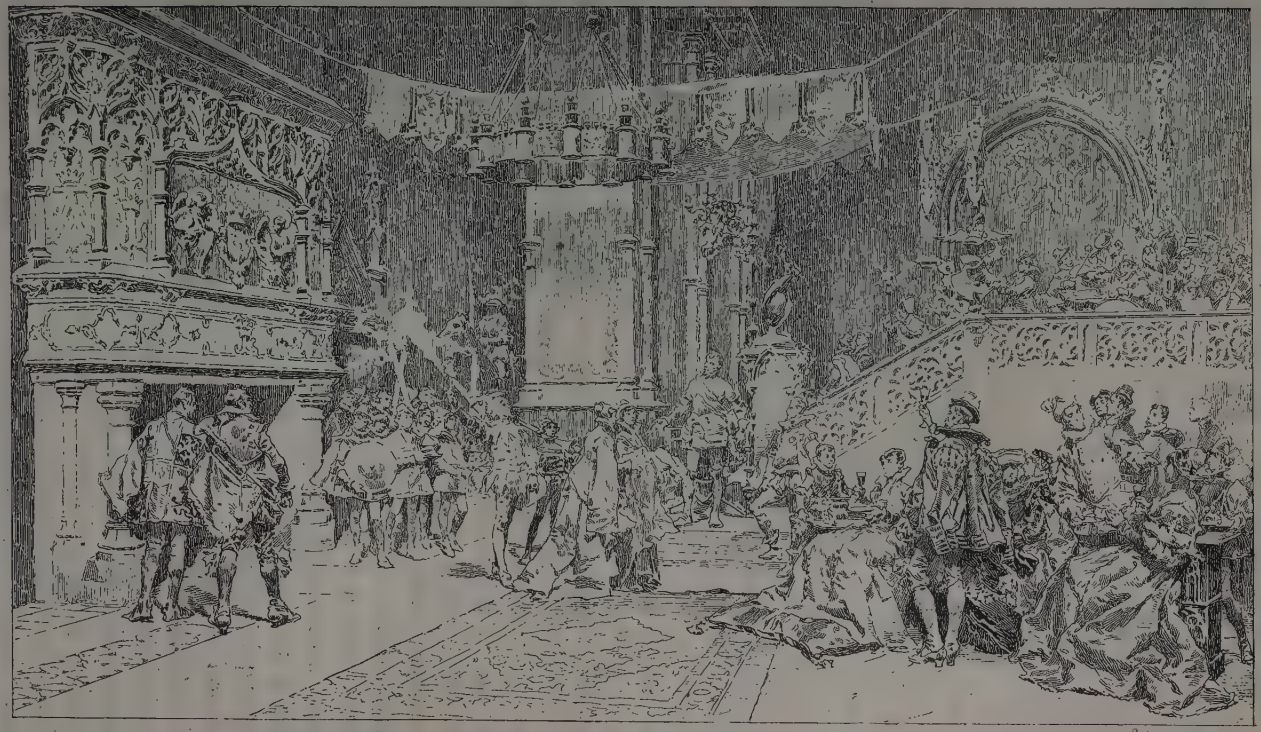
Trafalgar square, Bank of England, Piccadilly, sont autant d'épreuves différentes d'une même et solide impression, sentie, vécue et traduite avec un rare bonheur. *Westminster* et *Canon bridge* fournissent, dans cette même donnée, une note à part. Ce ne sont pas là — il faut en convenir — des morceaux gais ; mais le pinceau de l'artiste, ému et comme oppressé par les fuligineuses vapeurs qui, à certains jours, sur les rives de la noire Tamise, enveloppent et obscurcissent toutes choses, n'a fait après tout que rendre la sensation loyalement éprouvée. Pour poignant, pour dramatique qu'il puisse paraître, l'effet dans ces deux pages *spleenétiques* et presque sinistres est la réalité même.

Sans qu'il y ait de notre faute, nous voilà bien loin de l'Italie, de la peinture italienne et de ses gaietés. Il est grandement temps que nous en venions aux ouvrages, moins importants sans doute, mais aussi moins familiers à nos lecteurs, des peintres restés fidèles aux choses du terroir.

S'il fallait en juger par ce qui est exposé au Champ de Mars, l'histoire et la grande peinture, religieuse ou allégorique, seraient fort délaissées en Italie. Mais en est-il réellement ainsi? A l'exception d'une ou deux compositions : *Jésus écoutant la lecture du jugement qui le condamne,* de M. Altamura, qui interprète l'Évangile à la manière de Bida; d'une *Mater amabilis,* de M. Fontana; d'un *Marcus Brutus après la bataille de Philippes,* de M. Simoni, seuls tableaux où se lise une préoccupation d'école, et encore de la grande toile où M. D. Induno représente *Victor-Emmanuel plaçant la première pierre de la galerie de Milan,* manière de peinture officielle, non pas mal agencée, ni mal habile, mais un peu monotone et triste d'aspect, nous ne voyons rien de transcendant à signaler. Les portraits aussi sont rares. Les meilleurs sont signés de M. Mose Bianchi, de M. Spiridon, qui a peint M. Gambetta, et de M. Bompiani, dont le portrait de M^me^ Bompiani se tiendrait très bien dans le voisinage des élégances féminines du plus mondain de nos portraitistes.

Une *Étude d'une jeune fille,* de M. Cammarano, est un beau morceau de peintre, d'une facture singulière et bien personnelle. M. Cammarano, en impressionniste intelligent, se garde de peindre plat et il sait tenir compte des jeux de la lumière et de ses reflets autour d'un relief. Sa couleur a beaucoup de solidité et de vie.

L'anecdote historique et les sujets de demi-caractère sont très en vogue dans les ateliers transalpins. Je ne puis que mentionner — ne pouvant tout dire — les envois de M. Mussini : une *Heure d'été;* de M. Vanutnelli : la *Monferrina;* de M. Battaglia : *Carmine Giordano faisant répéter la pastorale aux dominicains;* de M. Castiglione : le



AVANT LE TOURNOI, TABLEAU DE M. MARCHETTI.

(Dessin de l'artiste.)

Château de Haldon Hall au moment où il est envahi par les soldats de Cromwell, ainsi qu'une deuxième toile du même artiste intitulée : une *Visite chez l'oncle Cardinal*. En somme, ce sont là autant de tableaux estimables et brillants, mais que ne recommande à notre étude aucune qualité tout à fait saillante. Il nous a paru que le sujet traité, à la fois par MM. Pagliano et Didioni, n'avait point manqué son effet sur la foule : il s'agit de la scène du divorce entre Napoléon et Joséphine. L'une se joue à trois personnages, l'autre seulement à deux. Ces compositions sont d'aimables morceaux de facture, où le mobilier, les étoffes, le rendu des accessoires, l'emportent sur le sentiment et l'expression. Or nous ne saurions être ému là où il n'y a que de la mise en scène. Le drame intime n'y est pas.

La *Rixe*, de M. Detti ; une *Fête sur le canal Grande*, de M. Delleani, qui voudrait mêler Fortuny à Véronèse ; le *Retour du Baptême*, de M. Jacovacci ; un autre *Baptême dans l'île d'Ischia*, de M. Joris ; La *Vie orientale*, de M. Massarani ; le *Retour de la fête de la Vierge de l'Arco*, de M. F. Mancini ; un *Mariage en Lombardie*, de M. Mantegazza, sont des compositions mouvementées, très ingénieuses d'arrangement, et pour le surplus, d'une vivacité de coloration qui est caractéristique à cette heure dans toute l'école. C'est encore par la couleur, plutôt que par la solidité du dessin, que se recommandent une foule de sujets empruntés comme quelques-uns des précédents à la vie au grand air, aux coutumes locales, aux fêtes nationales et parmi ceux-là je note comme des morceaux tout de *brio : Italie, 1866*, de M. J. Induno ; le *Retour de la fête de Montevergine*, de M^me^ Sindici Stuart ; le *Matin de la fête*, de M. Nono, et un *Baptême de gala*, de M. Pastoris. Un *Coucher de soleil* (rivière de Gênes), de M. Giuliano, se distingue de la moyenne des autres ouvrages par la largeur et le charme de sa facture. Nous notons surtout dans ce tableau où de belles jeunes filles passent, au bord de la mer azurée, en chantant et en se tenant par la main, une poésie d'arrangement et d'expression qui évoque, sans plus de rapprochement d'ailleurs, le souvenir du *Choral* de Charles Marchal. *Avant le tournoi*, de M. Marchetti, dont la *Gazette* donne un spirituel croquis, est également à ranger parmi les plus pétillantes toiles de l'exposition italienne. Bien agencée dans sa disposition générale et dans ses parties de détail, cette vive et charmante page fait le plus grand honneur à M. Marchetti.

On est frappé, en parcourant l'exposition italienne, du grand nombre de sujets intimes, spirituellement composés, très écrits, trop écrits même parfois dans leur exécution appliquée, mais qui rachètent ce travers — endémique dans l'école — par la gaieté, la finesse de l'expres-



Gazette des Beaux-Arts.

ENTRÉE DE CHARLES-QUINT A



A. Quantin, imprimeur.

sion, en même temps que par l'éclat et par le choix presque toujours heureux des tonalités. La plupart de ces petites toiles sont un heureux compromis entre les pratiques de Fortuny et la manière de nos propres peintres de genre.

L'Amateur d'antiquités, de M. J. Induno ; l'*Avare*, de M. Piccinni ; un *Prêtre*, de M. Volpe ; la *Lecture*, de M. Quadrone ; l'*Essai du corset*, de M. Spiridon, appartiennent à cette école composite où le soin de la mise en scène et le rendu excessif du détail sont des préoccupations dominantes. Sans viser à tant de recherches, la *Revue de l'héritage*, de M. E. Pagliano ; le *Retour du baptême* et *la Gondole*, de M. F. Jacovacci, se présentent comme d'excellents et amusants tableaux où les caresses de la brosse n'exagèrent point trop l'intention et se gardent de détruire, au profit des accessoires, l'harmonieux effet de l'ensemble.

Une bonne peinture encore, c'est la *Dernière messe*, de M. de Nigris, d'une bien jolie couleur et d'une facture qui ne manque ni d'imprévu ni d'originalité. Nous notons aussi un petit *Bacchus* et quelques autres études de M. A. Mancini, traitées avec liberté et dans un piquant sentiment de couleur.

Le *japonisme* a ses adeptes par delà les monts, tout comme à Paris. M. Favretto s'en montre épris dans son *Atelier de tailleur*, tout plein de jolies *taches*, très habilement contrastées du reste, et M. E. Gignous un sectateur décidé dans l'éblouissant morceau qu'il a appelé les *Fleurs du couvent*, un coin de nature inculte où fleurissent en tout abandon sur leurs hautes et élégantes tiges, des roses trémières, rose clair, rouge de sang et rouge pourpre dont les notes aiguës ou graves se détachent sur les verts intenses et variés des herbes folles et des feuillages.

Il y a plus que des traces de *paroxysme* dans le *Viatique* de M. Gioli qui, par ses outrances de coloration, se rattache au maître du genre, M. Michetti.

A quel besoin de singularité ou de fantaisie effrénée a donc obéi celui-ci lorsqu'il a peint cet étrange rébus que le catalogue intitule *Printemps et Amours ?* Quelle folie ou plutôt quelle *chinoiserie* est cela? Que viennent faire sur ce promontoire, que baigne la mer bleue, ce vol d'Amours de terre cuite — puisque Amours il y a de par le catalogue — jouant, sautant, se culbutant, grimpant aux branches d'un amandier en fleur, et plus turbulents dans leurs jeux qu'une bande d'écoliers en vacances? Pourquoi ces étoffes japonaises, ces draperies archaïques, ces attifements bizarres, et pourquoi encore ces marbrures de bleu indigo qui zèbrent, comme des hachures jetées au hasard, cette composition extravagante ? Qui nous donnera le mot de cette énigme que ne révèle point

l'examen de cette peinture paradoxale, ahurissante, hallucinée, sans doute la vision, le songe creux de quelque cerveau en délire?

Le *Baiser*, un autre tableau de M. Michetti, n'affiche, du moins, d'autre prétention que de nous montrer jusqu'à quelles sonorités peuvent atteindre certaines valeurs de rouge, de bleu et de vert, habilement contrastées. En ce sens, la pratique de M. Michetti tient véritablement du prodige.

L'école italienne contemporaine ne manque pas d'artistes attentifs à interroger les aspects généraux ou les particularités du milieu natal et à en rendre les côtés pittoresques, la poésie, la grandeur. S'il a fait sur la terre d'Égypte une excursion heureuse qu'attestent deux bonnes toiles exposées au Champ de Mars : les *Pyramides* et le *Sphinx*, M. Vertunni prouve dans son étude des ruines de *Pœstum* et dans son paysage, les *Marais pontins*, qu'il ressent vivement les impressions de terroir et qu'il en rend fortement le caractère. Ainsi, encore, de M. Ciardi, un peintre véridique du ciel vénitien, et de M. Pittara, qui nous montre dans la campagne romaine, au milieu des broussailles, un marais où se vautrent des buffles, tout illuminé des rayons d'un soleil couchant aux chaudes et puissantes transparences. M. Simonetti, un élève de Fortuny, a peint dans sa manière précise, *agatisée*, accusant chaque détail, chaque relief, la *Via Giuseppe Mancinelli, à Palazzolo*. MM. Pagano et Bartesago participent de cette même méthode et l'exagèrent.

Deux paysagistes de talent, MM. Tivoli et Rossano, sont devenus des nôtres. L'un expose une grande toile : les *Bords de la Seine*, un peu flottante et molle dans ses lignes, mais lumineuse et fraîche, l'autre plusieurs fines études : l'*Inondation de la Seine*, les *Faucheurs* et les *Environs de Montretout*.

On sait avec quelle habileté les artistes italiens traitent l'aquarelle. L'exposition du Champ de Mars en renferme de superbes spécimens : scènes de mœurs, paysages, études diverses; la *Gazette* compte s'occuper, dans un article spécial, de ces aimables et brillantes productions.

LA GRÈCE.

La terre classique du beau idéal comme des plus nobles, des plus hautes, des plus parfaites manifestations de l'art, a vu se tarir, depuis des siècles, ses forces créatrices. Si l'art grec survit dans la mémoire des peuples, ce n'est plus que par ses augustes monuments et ses impéris-

sables souvenirs. Pourquoi évoquerions-nous vainement ce passé en face du présent?

L'exposition de la Grèce occupe une bien petite place au Champ de Mars. Nous n'avons point charge d'en étudier la statuaire. Reste la peinture. Elle n'est ni sans intérêt ni sans mérite, et témoigne que les artistes grecs ont le goût inné et le culte de la couleur.

M. N. Lytras, un nom qui ne nous est pas familier, a signé plusieurs jolies toiles dont les sujets sont empruntés aux mœurs nationales. La *Jeune Fille enlevée*, l'*Orpheline*, le *Baiser*, la *Veille de la nouvelle année*, sont, autant de charmantes compositions, d'un coloris délicat, lumineux, présentant des blancs hardiment enlevés sur des fonds clairs et qui ne manquent ni d'accent ni de saveur.

Dans ses *Fiançailles en Grèce*, M. N. Gyzis s'inspire aussi des coutumes traditionnelles; son tableau, bien composé et peint avec beaucoup de finesse, dans une tonalité blonde, laisse le plus agréable souvenir. M. Gyzis a exposé en même temps une *Tête d'Arabe*, étude d'un superbe caractère et d'une facture énergique.

M. Th. Ralli, un des élèves les plus distingués de l'atelier de M. Gérôme, expose couramment à nos Salons annuels. Une *Soubrette Louis XIV*, *Nasli jouant de la guitare*, *Nurmahal la danseuse* et *Après l'enterrement*, forment son lot au Champ de Mars, et ce lot est des plus frais et des plus coquets.

Nous notons un très bon *Portrait de femme*, par M. Rizo, un élève de M. Cabanel, ainsi qu'un *Portrait d'homme*, par M. Xydias, d'une véritable valeur pour la fermeté du modelé et la puissance de la couleur.

M. Pantazis, qui habite la Belgique et expose quelquefois à Paris, suit les traditions chères à nos *impressionnistes*. Ses envois sont nombreux et variés. M. Pantazis peint des figures, des paysages, des effets de neige, des marines.

La plus importante de ses toiles est intitulée *Cruelle nécessité*. Il s'agit là d'un artiste déchu, jouant du violon dans la rue; un reste de fierté se lit sur son visage et perce à travers l'humilité de la pose. Cette étude réaliste est d'une expression saisissante et d'une solide couleur.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE

UNE

ANCIENNE BRODERIE ESPAGNOLE

Le gouvernement espagnol a installé dans l'aile droite du Trocadéro une exposition rétrospective renfermant des spécimens nombreux et variés de son art national. Aujourd'hui notre but n'est pas d'étudier l'ensemble de cette collection, mais seulement une pièce qui nous semble unique, non seulement dans la section espagnole, mais dans tout le musée rétrospectif.

Nous voulons parler d'une suite de pièces brodées formant un ornement d'église complet et exposées par M. D. B. Forzano dans la première vitrine qui se présente au public en entrant dans la section espagnole. Quoique nous ne connaissions pas l'origine exacte de ces travaux, le lieu et les auteurs de leur fabrication, le dessin et l'exécution nous font penser qu'ils sont d'origine espagnole et datent du commencement du XVI^e^ siècle.

Après avoir longuement examiné ce remarquable travail, il nous semble intéressant dans une étude rapide d'examiner l'état actuel de ces diverses pièces au point de vue de leur composition, de leur exécution et de leur conservation, et de voir enfin quel genre de restauration peut y être apporté et dans quelles mesures cet ornement peut être utilisé.

L'ornement est composé de quatre pièces en velours noir, destiné aux cérémonies mortuaires, orné d'emblèmes funèbres ; dans le bas de la vitrine est la chasuble, au centre la chape, et de chaque côté sont les

deux dalmatiques. La chasuble est de forme espagnole comme toutes les autres pièces.

Elle n'a pas de croix, mais un orfroi droit par devant et par derrière. En raison du peu de largeur et de l'extrême longueur de ces orfrois, l'ornementation de la chasuble est moins réussie que celle des autres pièces, et cette infériorité, toute relative, est d'autant plus remarquée que la broderie est attachée à la pièce par un galon d'or assez médiocre.



CARRÉ DE BRODERIE D'UNE CHASUBLE ESPAGNOLE DU (XVI^e SIÈCLE.)

(Collection de M. D. B. Forzano.)

Chaque bande de la chasuble est divisée par trois cartouches qui renferment des crânes humains placés dans diverses positions. Les cartouches sont reliés entre eux par une ornementation verticale formée de rinceaux au centre desquels se placent des ossements croisés.

L'ornementation de la chape est similaire, mais grâce au développement de l'orfroi, l'effet est beaucoup plus heureux. Les bandes ont le même nombre de cartouches. Elles sont par devant jointes par une patte richement brodée, puis elles viennent se réunir derrière sur le col au-

dessus du chaperon. Cette dernière pièce est supplémentaire et attachée avec une sorte d'agrafe de passementerie, l'ornementation suit les mêmes principes.

Dans la dalmatique l'ornementation change, non dans ses détails, mais dans ses lignes. Les orfrois disparaissent pour faire place à deux carrés placés au bas de la pièce, l'un par devant, l'autre par derrière. (Les deux faces de la dalmatique étant de chaque côté exactement



CHAPE ESPAGNOLE A BRODERIES (XVIe SIÈCLE).

(Collection de M. D. B. Forzano.)

pareilles.) Au centre de ces carrés reviennent les cartouches plus riches et plus découpés.

L'ornementation prend son essor et répand à profusion ses nielles et ses rinceaux. Les manches sont ouvertes et garnies d'une large bande brodée et surmontées d'une sorte de bretelle d'une extrême finesse de dessin qui, descendant de chaque côté, remplit le vide et produit un excellent effet.

N'oublions pas le collet, petite pièce supplémentaire en usage seulement en Espagne, comme accompagnement des dalmatiques. Ce collet

est très joli, très largement dessiné et brodé avec la même ampleur et la même finesse que tout le reste de l'ornementation.

Les quelques figures qui accompagnent cette étude donneront une idée de la composition de l'ornement et, nous l'espérons, le désir de voir les remarquables pièces qu'elles représentent. Mais nous devons en prévenir nos lecteurs, ces travaux ne brillent pas, comme la plupart des



DALMATIQUE ESPAGNOLE A BRODERIES (XVI^e SIÈCLE).

(Collection de M. D. F. Forzano.)

pièces exposées, par l'extrême finesse du point et la patience que le brodeurs ont dû déployer dans leur travail.

Ici nous trouvons un dessin magistralement compris et exécuté de même, les cartouches, tout en ayant diverses silhouettes, affectent tous le même ensemble, les crânes et les ossements ont été copiés sur nature. Les rinceaux formant fond et reliant les divers motifs sont d'une grande correction, d'une extrême finesse. Comme dans toutes les broderies du XVI^e siècle, nous trouvons une très heureuse variété dans l'exécution. Le travail général est simple, c'est une application d'or attachée avec un cordon d'or et entourée d'un cordon de soie dont les nuances

varient. Les sujets du centre sont brodés en couchure d'or rattachée avec de la soie, et par une heureuse opposition, les cartouches sont couchés en soie et rattachés avec du métal. Les rinceaux sont en application d'or, mais les feuillages et les fruits qui en sortent sont brodés en couchure de soies modelées et rattachées d'or. A cet ornement il ne manque que les pièces secondaires qui pourraient facilement être refaites si cela était nécessaire. Un ornement de ce genre, par sa forme, par la composition et la coloration de sa broderie, ne pourrait servir qu'en Espagne, et il n'y a pas à songer à changer la destination toute spéciale de cette broderie, qui ne peut être employée à un usage profane.

Si cet ornement est destiné à figurer dans un musée ou dans le trésor d'une cathédrale, son état de conservation est tel, qu'il est simplement utile de rattacher les fils brisés sans rien faire autre.

Nous ne pourrions trop nous élever contre les restaurations complètes de broderies de haute valeur, comme celle qui nous occupe. En effet, par un zèle malheureux, il arrive que presque toujours on dénaturait le travail ancien sans profit pour l'art moderne. Les broderies anciennes ne sont plus faites pour l'usage.

Il suffit donc qu'elles soient consolidées avec soin, mais avec une discrétion extrême, pour servir pendant de longues années de modèles et de sujets d'étude.

TH. BIAIS.





Gazette des beaux-Arts

Imp A Salmon Paris

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DES MÉDAILLES DES ÉTATS-UNIS, PAR M. J.-F. LOUBAT. New-York, chez l'auteur, 2 volumes in-4°, illustrés de 170 eaux-fortes par Jules Jacquemart[1].

Le titre qui précède est celui d'un magnifique ouvrage, sur grand papier fabriqué exprès, d'une très belle impression, et auquel les gravures de M. Jacquemart ajoutent un grand prix.

M. Loubat a réuni et décrit les médailles frappées aux États-Unis depuis 1776 jusqu'à 1876. Elles sont consacrées à des officiers de l'armée et de la marine, aux présidents de la république, à des sauveteurs, à quelques étrangers ou Américains ayant rendu des services exceptionnels, et à quelques événements généraux. Plusieurs étaient destinées à être données en présent à des chefs indiens. Les plus anciennes ont été exécutées par des Américains et surtout par les graveurs français, Dupré, Duvivier, Gatteaux, Andrieu et Gayrard.

D'autres sont dues aux Allemands Johann Reich et Moritz Fürst, et à partir de 1840 environ le reste fut gravé par des artistes des États-Unis. M. Loubat donne d'abord la description de la pièce, puis il y joint une courte biographie du personnage représenté, celle de l'artiste, le vote du Congrès, les documents relatifs au fait qui a valu la distinction à celui qui en est l'objet, les négociations relatives à l'exécution de la médaille, en un mot autant de renseignements qu'il ait pu en trouver. Une longue série de rapports sur des faits d'armes se déroule principalement dans les pages de ce volume, où l'iconographie des officiers de terre et de mer est la plus nombreuse. Des détails curieux s'y rencontrent; par exemple, nous voyons dans l'Introduction, page XXI, que l'on payait à Dupré, Duvivier et Gatteaux 2,400 livres pour des médailles mesurant vingt-quatre lignes. A la page 112 nous trouvons des observations que fait le célèbre Paul Jones sur sa médaille gravée par Dupré; il n'approuve pas la disposition des navires sur la composition qui orne le revers.

Nous voyons encore que le grand philanthrope et millionnaire Peabody fut enchanté au contraire de sa médaille (page 428), et la déclare d'une incomparable beauté, d'une exécution magistrale. Elle sera déposée à l'Institution Peabody, dans la salle spéciale destinée à conserver tous les témoignages publics dont il a été honoré, etc.

Par incidence, le grand ouvrage de M. Loubat fournit des renseignements utiles pour une biographie et une étude de Dupré.

De justes éloges étant donnés au soin et à la précision du travail de l'auteur, constatons que le plus grand intérêt de cette publication réside pour nous dans les gravures de M. Jules Jacquemart.

Ce n'est pas la première fois que l'artiste aborde les médailles, il en a gravé, en 1863 pour la *Gazette*, plusieurs qui faisaient partie de la collection de M. de Luynes.

1. *The medallic history of the United-States.*

Nous reproduisons une des plus belles de la série américaine, celle que Dupré eut à graver pour la commémoration de la bataille de Cowpens gagnée en 1781 par le brigadier général Morgan sur les Anglais. La facture en rappelle celle des gardes d'épée que Dupré cisela dans sa jeunesse à la manufacture d'armes de Saint-Étienne, et dont on peut voir des spécimens dans une vitrine de l'Exposition du Trocadéro appartenant à M. de Liesville.

Nous mentionnerons aussi le Franklin, le Greene, le Paul Jones, la Libertas americana de Dupré, le Washington et le de Fleury de Duvivier, la figure de l'Amérique dans les pièces de Gatteaux, le Preble et le Jefferson de Reich, nous bornant à celles-là pour être bref.

M. Jacquemart a merveilleusement rendu, avec cette souplesse de talent qui lui est propre, la saillie nerveuse et fermement colorée du relief des médailles, l'esprit particulier des accents du métal, sans se préoccuper inutilement de ses luisants; il va chercher et retrouver toutes les finesses du trait dans les fonds de compositions.

Aussi, cette médaille de la bataille de Cowpens apparaît tout entière dans sa facture vive et fouillée, avec ses légèretés de fond si remarquables, son esprit de verve et de relief dans les premiers plans, son caractère de pièce ciselée et colorée cherchant l'allure de petit tableau.

Ce n'est pas tout. L'artiste se montre naïf, lourd et bizarre, comme il le fallait, dans la curieuse médaille du président Washington faisant la paix avec le chef indien surnommé *Jaquette Rouge*.

M. Jacquemart varie son travail, selon le plus ou moins d'accent de la pièce; sec et pauvre par exemple avec l'Ulysse Grant de la planche 79, froid et mou avec le George Peabody, douceâtre avec la médaille du bateau le *San-Francisco,* etc., et le piquant, c'est que ces épithètes désagréables se trouvent être une grande louange et ne peuvent que célébrer ses mérites.

En un mot, il suit les graveurs de médailles dans leurs duretés, dans leurs mollesses, leurs qualités et leurs défauts, s'appliquant à déployer cette étonnante précision, cette profonde sûreté d'interprétation, ce sens de la vie, du caractère et de l'animation des objets qui ont fait de lui un artiste hors ligne. Et il faut reconnaître que par moments la tâche était ingrate. Il n'a pas dû être fort intéressant de reproduire ce revers représentant un pionnier du grand Ouest qui explique à un chef indien les biens de la civilisation, *labor virtus honor,* en s'enveloppant avec lui dans les plis d'un drapeau, ni cet autre revers si fréquent avec les deux mains unies, le calumet et le tomahawk, *peace and friendship,* paix et amitié, ni la médaille de la conquête du Mexique avec ses six médaillons aux sujets imperceptibles. Néanmoins, si au point de vue du dessin bien des pièces avaient peu d'intérêt, elles en ont toutes beaucoup au point de vue de la symbolique adoptée par la grande république, étrangement personnifiée en une aimable créature demi-nue et coiffée de plumes, elle qui au contraire est le type du modernisme à outrance, et au point de vue de la physionomie des Américains dont les variantes abondent dans ces planches.

M. Loubat a montré beaucoup de savoir et de goût dans son bel ouvrage, il s'est montré artiste en même temps en choisissant M. Jacquemart pour exécuter ces reproductions auxquelles on ne peut rien comparer, ce nous semble, parmi les ouvrages numismatiques jusqu'ici publiés.

DURANTY.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [1229]

EXPOSITION UNIVERSELLE

LA

PEINTURE FRANÇAISE

Avons-nous fait tout notre devoir ? Appelés à montrer à la France et au monde les meilleures des œuvres exécutées par nos peintres depuis l'Exposition universelle de 1867, informés longtemps à l'avance que la plupart des Écoles étrangères se présenteraient au concours honorablement armées, avons-nous pris la peine de réunir toutes nos richesses, avons-nous su choisir ? Non ;

le vent de l'ingratitude a soufflé sur nos âmes : nous avons oublié, écarté peut-être, quelques-uns de nos grands morts. L'exclusion n'a sans doute pas été systématique et absolue. On s'est souvenu du jeune peintre, du jeune soldat, que tant de raisons défendent d'oublier, Henri Regnault; on a pensé à plusieurs paysagistes, à Corot d'abord, et aussi à Daubigny, à Paul Huet, à Chintreuil, à Courbet. On s'est rappelé Belly, et l'on est même allé jusqu'à songer à Charles de Tournemine. Pour la peinture romanesque ou historique, on n'a pas eu la mémoire moins complaisante : on a voulu se souvenir de Claudius Jacquand, car, c'est un fait reconnu depuis un demi-siècle, où Jacquand n'est pas, il n'y a point de fête complète. Malheureusement, à l'heure où l'on dressait ainsi la singulière liste des élus, on éliminait doucement quelques-uns des maîtres qui ont été l'honneur de l'école et dont chacun de nous a le nom sur les lèvres. Il est évident qu'on a eu tort.

Où sont les œuvres du grand rustique, François Millet? Certes, celui-là a représenté un art robuste, il a possédé un profond sentiment des réalités champêtres. Il a eu, en même temps, un souffle puissamment humain, et, dans son dessin simplifié, dans sa recherche du caractère, il a connu cet heureux don de l'agrandissement qui est une des formes du style et que les réalistes modernes ignorent si bien. François Millet a été oublié.

Un autre maître est absent et les étrangers s'étonnent de ne pas le voir au Champ de Mars : c'est Diaz. Son œuvre était curieuse à montrer : elle a un charme significatif. Diaz s'était brouillé avec les Salons annuels. A la suite de l'Exposition de 1859, où il n'obtint peut-être pas tout le succès rêvé, il se réfugia dans l'abstention. Mais il ne voulut jamais croire à la paresse, et, pendant les dernières années de sa vie, il resta le travailleur infatigable dont les amateurs se disputaient les œuvres. On peut discuter les fantaisies de dessin, les à peu près, les ignorances dont Diaz a fait l'aveu dans le sérail de ses odalisques et de ses sultanes. En un temps où la critique est devenue plus clairvoyante, elle doit reconnaître chez lui une singulière insuffisance de la forme, mais, dans ses jardins enchantés, il a égrené bien des rubis et bien des topazes, il a donné à ses amours et à ses baigneuses des carnations finement ambrées, et, comme coloriste, il n'a point été remplacé. Si une certaine pauvreté de goût restreint la valeur d'art de ses chasseresses nues, Diaz demeure un paysagiste spécial, le peintre des dessous de bois, des ciels enchantés et aussi des soirs d'orage. Il n'eût pas été impossible de se procurer quatre ou cinq de ces derniers tableaux, de ceux qui, ayant passé directement de l'atelier de l'artiste dans la galerie

des amateurs privilégiés, sont demeurés inconnus à la foule. Ces peintures, où revit avec un accent particulier le souvenir du grand Théodore Rousseau, auraient ajouté à l'exposition l'attrait d'une curiosité inédite.

Nous aurions voulu revoir aussi quelques pages d'un portraitiste personnel et inquiet, Gustave Ricard. Il était bien dans la tradition, celui-là! Il a connu les maîtres, il les a copiés avec une intelligence admirable, il les a aimés jusqu'à en souffrir. Sans doute Ricard a parfois apporté dans sa recherche quelque chose de maladif. Il pensait que le peintre de portraits doit modifier sans cesse son idéal et même sa manœuvre en présence des types toujours différents qui posent devant lui. Dans sa sincérité qui a pu parfois côtoyer la méprise, il se demandait, le pinceau à la main, quel mode il devait employer pour exprimer le caractère du modèle. Il a pensé à Léonard, à Reynolds, à Van Dyck, à Rembrandt, à Lawrence; il s'est aventuré dans l'ombre rousse des vieux Hollandais; il a cherché les clartés lumineuses, à l'heure où personne n'osait encore songer au ton clair. Il y eut chez Ricard un peu d'alchimie, mais il a souvent trouvé de l'or. Ce vaillant artiste, d'une distinction si haute, méritait d'autant plus un souvenir que les invités de la France, les étrangers, connaissent mal sa valeur et que, si nous n'y prenions garde, un silence venu trop tôt pourrait se faire autour de son nom.

L'idée d'écarter Fromentin semble plus étrange encore. Il avait certainement, dans sa finesse de juge, les opinions ironiques et les dédains qu'on doit avoir à l'endroit des faiseurs; mais le culte qu'il professait pour les vrais maîtres ne l'avait jamais conduit à dire brutalement sa pensée à propos de ceux de ses camarades qui lui paraissaient s'être égarés sur une fausse piste. On a admiré avec quelle réserve exquise, en quels termes voilés, il a fait allusion, dans les *Maîtres d'autrefois*, au talent de quelques-uns de ses contemporains. Fromentin savait les choses de la peinture beaucoup mieux que les hommes du métier ne sont accoutumés de les connaître, et ceux qui ont siégé avec lui au jury, ceux qui l'ont rencontré au Louvre ou ailleurs, se rappellent quelle était la délicatesse de son jugement. Cette délicatesse, qui était le fond de son esprit, il l'avait aussi au bout du pinceau. La grande force, l'éclat triomphant ont pu lui manquer, mais il a toujours compris les lois de la lumière, il a toujours su « faire le tableau », c'est-à-dire un ensemble, un spectacle complet dans son unité. Que Fromentin ait, en outre, trouvé, pour ses figures orientales, pour ses chevaux, pour ses lévriers d'Afrique, des formes fines, des silhouettes élégantes, des colorations distinguées, c'est un point que tous reconnaissent. Mais sa valeur véritable n'est pas dans le bonheur et dans le goût du détail; elle est, je le

répète, dans cette doctrine, si violemment méconnue aujourd'hui par les successeurs de Fortuny, que l'œuvre de peinture est une œuvre de sacrifice, une synthèse « une et indivisible ». Les visiteurs du Champ de Mars auraient revu avec plaisir et avec profit quelques-unes des chasses ou des fantasias de Fromentin, et aussi ces beaux tableaux, qui ne furent point compris à l'origine et où il a dit la vérité sur Venise. Cette joie leur est refusée. On n'a voulu penser ni à Fromentin, ni à Ricard, ni à Millet, ni à Diaz. Leurs peintures se seraient comportées dignement devant les critiques des deux mondes. Il est vrai — et c'est là sans doute leur seul crime. — qu'elles auraient restreint la place que réclamaient certaines médiocrités vaniteuses.

L'exposition est donc incomplète. Il semble prouvé que nous n'avons pas mis dans notre jeu toutes les bonnes cartes; mais les récriminations seraient aujourd'hui stériles. Il faut prendre cette collection d'œuvres modernes telle qu'elle a été constituée. Si elle ne représente qu'imparfaitement l'effort des dix dernières années, elle dit certainement beaucoup, elle garde un intérêt bien évident. C'est, après tout, un choix des peintures qui, depuis 1867, ont été exposées aux Champs-Élysées. On y voit clairement la gravité de la tentative moderne, et l'on y voit aussi quelque chose qui, aux Salons annuels, n'apparaissait pas avec autant d'éloquence, je veux dire la trace d'une certaine tristesse et comme la recherche, un peu pénible et tendue, d'un art où le cœur ne s'épanouit pas librement.

Peut-être l'éclairage des salles de l'Exposition est-il imparfait? Peut-être a-t-on abusé du velum qui fut réclamé au mois de mai, et qui, aux jours diminués de septembre, protége trop les tableaux contre la plus aimable des visiteuses, la lumière? Il est possible aussi que le contraste soit trop vif lorsqu'on sort des salons où les Espagnols, les Italiens, les Anglais arborent si joyeusement l'étendard des couleurs tendres. En entrant dans l'exposition française, on éprouve une impression morale singulière, on se croit en présence d'une école à laquelle manqueraient la gaieté, l'élan victorieux, la jeunesse ardente et folle. Comme nous sommes devenus raisonnables, grands dieux! et comme nous peignons noir! Il semble que nous insistions lourdement sur la toile avec un pinceau chargé d'ombre, que nous voulions à toute force paraître sérieux et convaincus, et que nous nous plaisions à souligner nos moindres paroles. Considérée dans l'ensemble, l'école moderne paraît croire que le passant n'a pas l'intelligence prompte, qu'on ne serait pas entendu si l'on parlait à demi-mot et qu'il faut appuyer pour être compris. De là un peu de lourdeur générale, une atmosphère épaissie, une sorte de jour d'atelier strictement fermé aux rayons trop vifs, aux belles clartés qui

tombent d'en haut. De là surtout une véritable tristesse dans l'effort, une recherche plus ou moins pénible et comme une gêne dans l'émission de la voix. Où en sommes-nous? N'y a-t-il plus d'oiseaux qui chantent librement sous le ciel bleu?

Il y en avait un. Notre école a possédé un peintre qui faisait de l'art avec la joie sereine et l'infatigable entrain des intelligences heureuses. C'était Corot. On sait de quelle jeunesse éternelle fut douée cette âme charmante. Ancien au point de vue des dates et seulement par les fatalités de la chronologie, Corot avait gardé pour les spectacles de la nature les beaux enthousiasmes, les ardeurs d'un amoureux. Et, en même temps, il avait la longue expérience du maître qui, sachant l'art infini, retourne tous les matins à l'école. Il comprenait bien la diversité des tons et des formes, il avait une juste notion des différences, mais son pinceau prenait sur la palette moins de couleur que de lumière, et il enveloppait les bois, les lacs, les prairies, dans le voile transparent de l'unité. Son paysage était tantôt blond, tantôt gris, tantôt d'un vert printanier; il était toujours harmonieux, toujours baigné d'une atmosphère respirable. Corot peignait la saison de l'année, et l'heure du jour, et le moment. Nous avons à l'exposition du Champ de Mars une dizaine de ses tableaux, simples études d'après nature comme le *Beffroi de Douai*, ou compositions poétiques comme la *Biblis* et les *Plaisirs du soir*, qui parurent au Salon de 1875 et qui sont ses dernières œuvres. Le *Lac de Garde*, le *Saint Sébastien*, une vue de *Ville d'Avray*, disent bien que Corot n'eut pas la monotonie qu'on lui a quelquefois reprochée. Il y a, dans les peintures qu'on a heureusement réunies sur le même panneau, des fraîcheurs matinales, des herbes mouillées, des gazons dorés par le rayon oblique du soleil couchant, des ciels où l'aurore entr'ouvre ses violettes, tout un monde enchanté, qui est vrai par la lumière, qui est émouvant ou du moins charmant parce qu'il est pénétré de poésie. Corot était en effet de ceux dont le puissant caprice échappe, avec des légèretés de sylphe, au terre à terre des vulgarités quotidiennes. Dans un temps où les petites vérités de la prose sont si précieusement recherchées, il a été le dernier poète.

Daubigny, dont la mort est presque d'hier, n'était pas de la famille de Corot, et cependant il appartenait aussi à cette génération enthousiaste que la Muse avait touchée de son aile. On prétendait en ces dernières années qu'il en prenait trop à son aise avec l'exactitude du détail et qu'il ne tenait pas en ordre la comptabilité des brins d'herbe. Il est certain qu'il y pensait peu. La perfection graphique n'avait jamais été son souci. Il voyait les ensembles, les grandes masses; il devinait et

faisait comprendre la puissance latente des végétations vigoureuses, il disait l'intensité productrice des sèves cachées. Daubigny a été un coloriste énergique, soit qu'il ait peint la robuste verdure des prairies au mois de juin, soit qu'il ait fait courir dans les forêts jaunissantes le premier frisson de l'automne. Le talent de Daubigny n'est pas complètement représenté à l'Exposition : on peut y étudier néanmoins la largeur de sa dernière manière, car la série des paysages qu'on a réunis s'étend de 1868 à 1876. Nous y retrouvons un de ses *Printemps*, avec la rangée des pommiers en fleur, et le fameux tableau des *Coquelicots*, page à la fois éclatante et intime où l'été radieux a mis tous ses sourires. Ici le motif est pris à la réalité pure ; mais Daubigny a su prêter à cette modeste campagne des environs de Paris une sorte de grandeur simplifiée, et, en peignant le portrait d'un champ pareil à ceux qu'on peut voir tous les jours, il est presque parvenu à nous donner l'impression d'un spectacle exceptionnel. Dans les paysages de Daubigny, il faut admirer la forte notion des vitalités de la nature avec la simplicité qui résulte de l'élimination volontaire du détail et qui implique une sorte de vue synthétique. On ne respire pas dans ses tableaux l'air subtil, l'éther élyséen qui inonde les solitudes de Corot ; mais, pour être moins virgilienne, son atmosphère n'est pas moins salubre et vivifiante. Si différents qu'ils soient, ces deux peintres ont ceci de commun qu'ils ne sont pas les esclaves de la nature, qu'ils savent tirer de l'accident particulier la loi générale, qu'ils expriment largement ce qu'on sent par le cœur autant que ce que l'on voit avec les yeux, c'est-à-dire l'essence même des choses. C'est par là qu'ils font songer à leurs ancêtres glorieux, aux vieux maîtres.

Nous ne croyons pas ici être le jouet d'une passion rétrospective, la victime de l'amour profond que nous inspirent les peintres du passé. Notre idéal n'est pas cloîtré dans les lointains de l'histoire. Nous savons le prix de l'effort moderne ; nous savons surtout à quel point il est légitime, car les temps changés autorisent, dans l'art, l'essai d'un nouveau mode d'expression. Mais lorsqu'on a étudié un peu la peinture, on se persuade qu'au-dessus et pour ainsi dire au travers des caprices du goût incessamment transformé, il y a quelque chose qui demeure et qui continue ; on croit à une succession d'artistes qui, en des temps différents, ne portent pas le même costume, ne parlent pas le même langage, et qui ont cependant le même rêve. Si l'art vivant est humain, il est de la même famille que l'art du passé, et il en rappelle l'ineffaçable souvenir, comme la chanson nouvelle qui, sans le savoir, répète quelques-unes des notes de la musique que les aïeux ont chantée. On retrouve parfois dans la

modernité qu'on croit la plus neuve la saveur persistante d'un parfum connu. C'est même là une caractéristique de bon augure, et il est certain que nous avons éprouvé cette impression subtile devant les œuvres de Delacroix, de Rousseau, de tous ceux que nous avons aimés.

Si l'on essayait d'appliquer aujourd'hui ce système de la ressemblance morale, cette loi de l'hérédité intellectuelle, on trouverait peut-être qu'ils ne sont pas très nombreux dans les galeries de l'école française ceux qui, de près ou de loin, accusent une certaine parenté avec les anciens maîtres. Nous n'essayerons pas de les compter; l'addition serait trop vite finie. Il nous semble cependant que, parmi les peintres dont l'accent est bien moderne, il en est un qui se rattache aux écoles du passé : c'est M. Henner. Nous voyons bien ce qui lui manque; nous nous rendons à peu près compte des défauts dont quelques critiques se sont montrés si effarouchés et qui ont autorisé les divergences d'appréciation. On reproche à M. Henner l'incertitude de ses contours et le caractère flottant de ses silhouettes. On voudrait que l'artiste délimitât ses figures au moyen d'un trait plus précis. Nous comprenons l'objection. Si les questions personnelles n'étaient pas les plus misérables questions du monde, nous rappellerions que nous n'avons pas été conquis dès les premiers jours par les séductions du talent de M. Henner. Peut-être trouverait-t-on dans la *Gazette des Beaux-Arts* la trace de nos hésitations et même de nos résistances. Il nous semblait voir de la mollesse dans la *Biblis* qui est de 1867, dans la *Femme au divan noir* exposée au Salon de 1869. Et, en effet, ces deux figures ne sont pas parfaites, quoique le sentiment de la chair y soit déjà très remarquable. Mais, sans déserter son système, l'artiste a depuis lors fait bien des progrès. Au point de vue du clair-obscur, M. Henner peut s'apercevoir aujourd'hui qu'on ne saurait trop exagérer la légèreté des demi-teintes; en moins de dix ans, elles noircissent. La clarté dans les ombres, c'est le premier mot de la sagesse. M. Henner l'a reconnu : il a en outre appris un grand art, dont, au temps de ses débuts, il soupçonnait à peine les ressources, le portrait.

Nous voyons bien ici que les œuvres des vrais maîtres abondent en leçons précieuses. M. Henner doit beaucoup à leurs conseils posthumes. Tous les portraits qu'il expose sont intéressants, mais il en est un — celui de Mme Karakéhia — qui mieux que les autres frappe les yeux par l'éloquence attirante d'une personnalité intense. M. Henner n'écrit pas la forme à la façon de Holbein; il laisse certains contours dans le vague, et cependant ses têtes ont un relief extraordinaire et l'accent même de la vie. Dans ce portrait de Mme Karakéhia, comme dans ceux qu'il a réunis au Champ de Mars, on trouve, avec les qualités habi-

tuelles du maître, une chose rare, l'individualité du regard. C'est une vertu qu'on ne peut admirer que chez les observateurs de premier ordre. Le grand peintre dont nous venons d'écrire le nom, Holbein, l'a possédée au degré suprême; mais elle a manqué à plus d'un portraitiste glorieux.

Parmi les tableaux de figures que nous montre M. Henner, il en est un, les *Naïades*, qui n'avait pas été exposé encore. C'est une réunion de baigneuses dans un paysage un peu chimérique et où l'indécision du détail laisse à l'esprit le droit de flotter dans le rêve. Sur ces fonds estompés, les formes, alors même qu'elles ne sont pas strictement circonscrites, prennent des reliefs tournants et des rondeurs exquises : on voit se mouvoir dans la pénombre les corps savoureux des nymphes à qui la nudité fait la plus charmante des parures. Les baigneuses de M. Henner sont doucement ambrées, dans une tonalité fine et chaude. Ces colorations délicates n'ont guère été bien connues que par les peintres heureux qui, au début du XVI^e^ siècle, ont mis sur la grâce lombarde le rayon doré des Vénitiens. A ce point de vue, les *Naïades* ne sont pas tout à fait les sœurs de la petite rêveuse nue qui illumine de sa clarté triomphante le *Soir*, du Salon de 1876. Ici, c'est la note blanche s'enlevant, immaculée comme les pétales du lis, sur les énergies d'un crépuscule qui tout à l'heure sera la nuit. L'effet est strident, hardi, magistral. Ce tableau, que quelques-uns ont jugé étrange, nous a toujours été cher. Il résume toutes les aspirations de l'artiste. Et lorsque nous revoyons, séparées ou réunies, les baigneuses, les nymphes, les naïades du peintre alsacien, nous n'avons pas à entrer en dispute avec nous-même, nous cédons au charme vainqueur ; nous respirons comme un parfum venu de l'Italie devant l'œuvre d'un maître qui a sans doute ses insuffisances, mais qui, dans l'école moderne, est le seul qui évoque le souvenir de Corrège et de sa magie.

En dehors des classifications adoptées, cherchons, sans souci des sujets ou des genres, les artistes qui ont une force individuelle, un accent particulier. A la suite de la bataille romantique, si oubliée aujourd'hui, un grand principe a été reconnu, la liberté du peintre. Mais il faut savoir se servir de l'indépendance proclamée, et nous voyons qu'ils sont assez rares ceux qui utilisent le bénéfice de la conquête. On les a affranchis, ces braves ouvriers de la palette et du pinceau et, séduits par les routines anciennes, ils reviennent aux méthodes que nous avions crues abrogées. Quelques-uns restent obstinément soumis aux règles de cette convention théâtrale qui, d'après ce qu'on leur répète encore, représente le style, c'est-à-dire la forme épurée, le choix des lignes, l'embellissement légitime. Certes, rien ne serait plus

respectable qu'un large coup d'aile dans l'azur; rien ne serait plus désiré. Les grandes visées ne sont en aucune façon interdites à notre époque. Mais le style, ou ce qu'on appelle de ce nom, ne saurait être la récitation banale et plus ou moins convaincue, d'une leçon péniblement apprise ; si le style n'est pas une sincérité, il n'est qu'une rhétorique, et rien n'est moins digne de notre intérêt.

Les élèves de l'école, les anciens comme les nouveaux sectateurs de la tradition, sont évidemment fort troublés. Ils se sentent en présence de formes qui n'expriment plus la pensée moderne, ils hésitent, ils assistent à des écroulements dans l'édifice de leurs certitudes, ils vont un peu à l'aventure. Il y a chez les mieux doués des lendemains hasardeux. Le jour où M. Machard a vu naître sous son pinceau cette charmante figure de la *Sélénè*, arabesque blonde qui monte dans le ciel nocturne, il a obéi à une véritable impression d'artiste, il a trouvé une courbe heureuse. Mais M. Machard a, depuis lors, cessé de faire des trouvailles : il semble incapable de récidive. Quel sera le sort de M. Joseph Blanc, qui l'a suivi à l'école de Rome ? Il faut, pour le juger, attendre l'achèvement des grandes peintures qu'il exécute au Panthéon. Nous n'avons ici que son tableau du Salon de 1876, la *Délivrance*, qui est l'histoire du paladin de l'Arioste protégeant Angélique contre les atteintes du monstre fabuleux. M. Blanc groupe volontiers ses personnages à la façon des anciens décorateurs ; il est fort préoccupé de la Renaissance ou, pour être plus exact, des faiseurs de cartons de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, et son maniérisme n'est pas sans élégance. Quant au coloris, il l'ignore. Son Angélique est exsangue et blafarde, et Roger est monté sur un cheval pâle comme celui de la Mort.

M. Lehoux, qui a obtenu le prix du Salon en 1874 et qui a été — on ne sait pourquoi — considéré comme une espérance, ne s'est jamais intéressé à la tradition que par ses côtés suspects. Le *Saint Étienne*, où les anges prennent des attitudes si dégingandées, est un tableau violent, le modèle du tableau à paraphes. M. Maillard possède quelques dons heureux. Ses colorations faiblissent souvent ; mais il semble que, dans son allégorie, le *Héros*, la figure principale, a une certaine tournure décorative. Quant à M. Monchablon, il a étonné par l'inégalité de ses efforts ceux qui font profession de suivre le mouvement des Salons annuels. Il a eu, dans ses mythologies démodées, de surprenants accès de fadeur ; il a été faiblement inspiré par l'histoire et il s'est compromis un jour avec une *Jeanne Darc* qu'Alexandre Fragonard lui-même eût hésité à applaudir. M. Monchablon ne nous montre pas ses erreurs : il a bien choisi son exposition. Dans sa *Mort de Moïse*, qui fut son dernier

envoi de Rome, dans ses *Évangélistes*, qui appartiennent aujourd'hui au séminaire d'Angers, on retrouve, avec un accent trop adouci, le sentiment de l'équilibre et le goût des compositions bien rythmées.

Mais, parmi ces peintres qui se rattachent d'une manière plus ou moins directe aux enseignements de l'école, on ne voit point de créateurs personnels. Ils se souviennent : ils n'inventent pas. Ils parlent, et souvent avec quelque difficulté, un langage connu. Le visiteur s'arrêtera avec plus de complaisance, et aussi avec plus d'inquiétude, devant l'œuvre de M. Élie Delaunay. Ici on sent une force. Il y a même chez le peintre un peu d'âpreté, car il a parfois trouvé le moyen d'être métallique dans la grâce. Nous avons à l'exposition ses trois tableaux du Luxembourg : la *Peste de Rome*, la *Mort de Nessus* et la *Diane*, et une vigoureuse étude de nu, l'*Ixion*. Le plus ancien de ces tableaux, la *Peste* demeure le meilleur. C'est presque une création. Dans la rage fiévreuse du mauvais ange qui va marquer les maisons où le mal doit sévir, dans les colorations sinistres du ciel, dans les cadavres abandonnés au long des rues désertes, il y a le sentiment, un peu perdu aujourd'hui, des choses tragiques. Ce tableau, inspiré par une sorte de romantisme qui, au lieu de lâcher les formes, les souligne comme avec un outil de fer, est une œuvre caractéristique qu'on n'oubliera pas. La *Diane* de M. Delaunay ne nous a jamais compté parmi ses adorateurs. Des femmes aussi farouches ne sont véritablement pas encourageantes. La dureté semble ici s'élever à la hauteur d'un système. Nous avons toujours protesté contre cette théorie. Où est le charme de l'épiderme, où est la vitalité dans ces carnations solidifiées qui, sous le baiser de l'amoureux, résonneraient comme du bois sec?

Aux moindres œuvres de M. Delaunay, on devine la volonté intraitable d'un ennemi intime du Corrège. Appliquée au portrait, cette énergie devait nécessairement amener d'étranges résultats. Devant les images féminines, on est d'abord dépaysé par l'austérité de l'allure. M. Delaunay est comme un homme qui dirait durement des choses tendres. Ses modèles ont évidemment un charmant sourire : ce sourire s'est figé sur des lèvres de bronze. En outre, l'atmosphère étant éliminée, les figures sont strictement appliquées sur les fonds. Ce sont là de bien graves défauts, et cependant nous retrouvons intacte devant le portrait de M^lle^ L..., appuyée au treillage vert d'un jardin, l'impression que nous avons éprouvée lorsque cette étrange peinture fut exposée au Salon de 1872. La grâce n'est pas là; l'accent est bien dur, mais le caractère est poussé au maximum. Qui dira jamais les complications de l'art? Voici une œuvre qui devrait déplaire et qui s'incruste dans la mémoire.



J. Sant. pinx.

E. Champollion. sc

LA PREMIÈRE POSTE.

(Exposition. Universelle)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon

Cette fermeté de pinceau est naturellement mieux à sa place dans les portraits d'hommes. Les contemporains de M. Delaunay sont des lutteurs sur le visage desquels les combats de la vie et la fatigue des travaux intellectuels ont laissé une trace; leur teint n'a pas, comme celui des femmes, les douces fraîcheurs de la rose du Bengale. M. Delaunay peut les traiter cavalièrement. Ses portraits masculins sont superbes. Je n'en veux distinguer aucun, quoique celui de M. Legouvé soit justement célèbre, car ils ont tous des qualités pareilles; ils ont la ressemblance sévèrement écrite, la physionomie morale, la fermeté de la médaille. M. Delaunay a pu quelquefois s'égarer dans des tentatives hasardeuses, mais des tableaux comme la *Peste de Rome* et la plupart de ses portraits obligent la critique à s'incliner devant une œuvre où se reconnaît toujours l'effort résolu d'un pinceau viril.

M. Gustave Moreau est aussi une personnalité intéressante. Si jamais un artiste moderne a songé aux maîtres anciens, c'est bien l'auteur de la *Salomé* et de l'*Hercule devant l'Hydre*. M. Moreau a étudié les peintres primitifs et surtout ceux du xv^e^ siècle finissant; mais il les a trouvés beaucoup trop simples, et il a combiné ses velléités archaïques avec les curiosités d'un orientalisme chargé d'émaux, de pâtes rapportées, de paillons et de verroteries. A la suite d'efforts qu'il ne dissimule pas, il arrive à des résultats non classés. La *Salomé*, déjà discutée lors du Salon de 1876, conserve son caractère énigmatique. L'*Hercule* est plus clair. Il y a vraiment une création intellectuelle dans l'audace silencieuse du jeune dieu, qui, délicat comme une femme, va se mesurer avec le monstre polycéphale. La juxtaposition a ici la valeur d'une antithèse. On sent très bien que la solitude fangeuse où l'hydre se repaît de cadavres va être témoin d'une formidable bataille, et que l'intelligence triomphera du reptile, incarnation symbolique des forces aveugles de la nature, au temps où la matière en désordre n'était qu'un chaos continué. M. Moreau est un inventeur : le monstre épouvantable qui se dresse sur sa queue et agite ses têtes sifflantes fait le plus grand honneur à son imagination. Nous croyons d'ailleurs avoir déjà parlé de ce beau tableau, et nous ne voudrions pas nous répéter.

Au surplus, M. Moreau demande à être jugé sur des œuvres nouvelles : on ne connaissait ni le *Jacob*, ni le *David*, ni le *Moïse exposé sur le Nil*, ni le *Sphinx deviné*. Les trois premiers de ces tableaux pourraient provoquer bien des objections : je les supprime. Tout le monde a noté chez M. Moreau la surabondance des détails qui étouffent le sujet principal sous une avalanche de bijouteries, tout le monde a vu ou cru voir dans sa conception et dans sa manœuvre une sorte de passion mala-

dive pour la singularité. Chercher midi à quatorze heures, c'est demander aux horloges les plus complaisantes un renseignement qu'elles ne peuvent pas donner. Il y a pourtant bien des rencontres heureuses dans ces peintures où les accessoires tiennent tant de place. Le *Moïse exposé sur le Nil* a pour toile de fond une perspective de monuments égyptiens, caprice architectural que n'aurait pas désavoué John Martin, et qui a de la puissance et de la grandeur. Mais parmi les œuvres nouvelles de M. Moreau, il en est une qui a beaucoup de caractère : c'est le *Sphinx deviné*. OEdipe a trouvé le mot de l'énigme. Le monstre, vaincu, se précipite dans l'abîme; porté par les ailes qui ralentissent sa chute, il descend, il tombe dans le gouffre entre des rochers d'une invention farouche et superbe. Le héros victorieux assiste à ce suicide. La préciosité de l'exécution amuse peut-être un peu trop le regard, mais on le sait, M. Gustave Moreau ne consentira jamais à être simple. Le *Sphinx deviné* n'en est pas moins un tableau de l'originalité la plus frappante. Étrange talent! étrange système! On proteste, on se révolte, et l'on est pris par la curiosité même.

M. Moreau a d'ailleurs quelques-unes des qualités du coloriste; mais il ne comprend le ton que dans les joailleries du détail ; il n'a pas la notion des grands contrastes équilibrés ; en outre, et bien qu'il ait traité souvent des sujets tragiques, il ne sait pas mettre sa couleur d'accord avec sa pensée. Il porte le deuil avec des saphirs, des escarboucles et des ors. Ces défauts — le coloriage scintillant du morceau, l'absence d'harmonie dans l'ensemble, la méconnaissance des lois qui font du spectacle optique un drame douloureux ou une chanson égayée, — ces défauts se retrouvent chez la plupart des modernes, car, il faut bien l'avouer, depuis la mort de Delacroix, nous cherchons vainement des coloristes complets : nous n'en trouvons aucun.

Ce n'est point à dire qu'il n'y ait pas çà et là des intentions excellentes, des velléités qui, dans d'autres temps et dans d'autres pays, se seraient élevées à la hauteur d'un procédé rationnel. Nous avons même, car il ne serait pas juste de faire sonner trop haut notre pauvreté, des peintres d'une rare délicatesse. Nous regrettons que M. Ferdinand Humbert n'ait exposé qu'un tableau. Nous aurions pris un plaisir extrême à revoir, disposées en bel ordre, les peintures qu'il a signées depuis dix ans et qui, pour avoir provoqué certaines critiques au point de vue du sentiment ou des types, n'en restent pas moins des tentatives d'une distinction quelquefois exquise. Nous n'avons au Champ de Mars que la *Vierge* du musée du Luxembourg, un groupe dont la disposition est empruntée à Cima da Conegliano et aux Vénitiens de 1510. La coloration

s'y montre éclatante; mais l'œuvre n'est pas suffisamment personnelle. M. Humbert, qui a un si beau culte pour le ton rare, n'a pas dit son dernier mot : l'année prochaine, sans doute, nous le retrouverons au Panthéon.

M. Henri-Léopold Lévy se présente à l'Exposition dans des conditions meilleures. Il nous fait revoir son *Hérodiade* de 1872, son *Sarpédon* de 1874, et il nous raconte, dans le pavillon de la ville de Paris, les aventures de saint Denis, peintures importantes qui doivent être placées à l'église Saint-Merry et qui y feront bonne figure. M. Lévy compose avec dextérité; il a du mouvement, et, bien que ses colorations soient parfois trop agréables, trop émiettées, elles sont toujours harmonieuses. Parmi les peintres de la génération nouvelle, l'auteur de l'*Hérodiade* est certainement un de ceux qu'un accent particulier permet le mieux de reconnaître de loin.

La revue que nous poursuivons aujourd'hui a nécessairement de nombreux défauts; il en est un surtout dont elle doit s'accuser : condamnée à être rapide, obligée de passer vite devant les artistes et devant les œuvres, elle doit supprimer toute analyse et abréger la discussion. Nous regrettons cette exigence du moment. Comment parler en deux lignes de la *Mort de Ravana* de M. Cormon, qui, lui aussi, cherche la couleur et qui, malgré l'inégalité de ses tentatives, a des qualités si sérieuses et quelquefois si charmantes? L'énorme tableau de M. Benjamin Constant, l'*Entrée de Mahomet II à Constantinople*, exigerait une dissertation en règle. Nous l'avons essayée lors du Salon de 1876 et nous n'avons pas à la reproduire. Contentons-nous de dire que le défaut des coloristes de l'heure présente est bien marqué dans cette grande page. D'étonnants bonheurs de détail, point d'ensemble, et des vides affligeants, de véritables hiatus dans la répartition des tons. Beaucoup trop de gaîté d'ailleurs dans la représentation d'un fait historique où les cadavres jouèrent le premier rôle. Vis-à-vis le *Mahomet II*, on a placé une autre tragédie, la *Respha*, de M. Becker. Il semble que ce tableau n'a pas perdu; sans doute la mère qui, son bâton à la main, épouvante les oiseaux de proie, reste bien mélodramatique; mais la série des jeunes gens crucifiés est assez patibulaire et l'invention n'est pas commune. Quant à l'*Inondation*, de M. Roll, c'est une composition pleine de vigueur : la note dominante incline trop vers les noirs. L'artiste d'ailleurs n'a pas suffisamment économisé les trivialités. Lorsque le gouvernement acheta le tableau de M. Roll et l'envoya au Musée de Toulouse, les gens du pays ne furent point mécontents, mais ils firent observer avec douceur que le peintre parisien leur avait prêté gratuitement des laideurs qu'ils n'ont pas.

Pendant ces dix dernières années, on a vu grandir un artiste, M. Jean-Paul Laurens, qui, alors même qu'il n'eût pas été doué de remarquables qualités techniques, aurait intéressé la foule par le choix de ses sujets. La nécessité d'un peintre sentimental et funéraire a toujours été reconnue en France. S'il n'existait pas, on l'inventerait. Nos pères s'étaient prodigieusement passionnés pour les suppliciés de Paul Delaroche. Il peignait mal; mais il avait tant de colère contre les bourreaux, tant de pitié pour les victimes! Une certaine aptitude à trouver des motifs émouvants fit tout le succès de Delaroche. M. Laurens l'emporte à tous les points de vue sur le sensible auteur de la *Jane Grey*. Il a découvert dans l'histoire de très belles horreurs. L'idée d'exhumer le pape Formose, de le revêtir de ses habits sacerdotaux et de l'asseoir sur le trône pontifical pour s'entendre dire des choses dures, est une trouvaille pittoresque qui, au temps des effervescences romantiques, aurait provoqué l'enthousiasme et le délire. Les cadavres qui, dans l'*Interdit*, se décomposent silencieusement devant la porte de l'église condamnée, viennent aussi d'une imagination qui ne manque pas de ragoût. M. Laurens raconte bien ce qui est horrible : l'épouvantable a trouvé en lui un historiographe plein de zèle. Ce galant homme vit dans les cimetières. Il nous fait assister aux funérailles de Guillaume le Conquérant, il entr'ouvre le cercueil d'Isabelle la Catholique; il étend sur un lit vulgaire le cadavre de Marceau. Et toutes ces choses sont dites avec le plus grand soin, d'un pinceau ferme et sûr, et sur le ton grave qui convient. D'autres fois, M. Laurens se contente du motif solennellement intime, comme dans le *Saint Bruno refusant les présents du comte de Calabre*. Ce tableau, qu'on revoit avec plaisir dans l'exposition organisée par la ville de Paris, est une des meilleures compositions de l'auteur. Il est plein d'austérité et de tenue : il réunit en outre une série de personnages dont les têtes sont peintes excellemment. Lorsque M. Laurens se place résolument vis-à-vis d'un modèle, il l'interroge avec une intelligente persistance et il finit par lui arracher son secret. Nous en trouvons la preuve dans le portrait que l'artiste a fait d'après lui-même pour la collection du Musée des Offices. Cette tête, accentuée et vivante, est modelée avec un soin rigoureux, et elle paraît d'autant mieux dessinée qu'elle a été maintenue dans la gamme claire, sous l'honnête rayon qui ne cache rien.

En général, les peintures de M. Laurens, alors surtout qu'elles reparaissent réunies comme au Champ de Mars, sont un peu assoupies dans un voile de tristesse. Les ombres ne sont pas d'une transparence suffisamment vénitienne. L'artiste, si consciencieux d'ailleurs et si robuste, aurait intérêt à faire çà et là quelques excursions dans le clair.

La manière de M. Jean-Paul Laurens, on l'a déjà remarqué, est bien d'accord avec une des préoccupations de l'heure actuelle. Elle est raisonnable et modérée. Elle se déclare la fidèle servante des réalités; elle prend ses informations et elle les discute avant de les produire dans une œuvre publique. C'est une tendance absolument contraire à celle des enthousiastes d'autrefois. Le lyrisme était moins raisonneur. Le nouveau système, qui tient un si grand compte de la vérité, pourrait nous faire faire beaucoup de chemin, et il serait prudent d'en prévoir les conséquences. Quant à présent, il a donné des résultats d'un intérêt bien réel. Comment, lorsqu'on cherche à caractériser les inquiétudes de l'école moderne, ne pas prendre au sérieux des peintures telles que celles de M. Ronot? Son meilleur tableau, la *Colère des Pharisiens*, exprime à merveille la préoccupation nouvelle. Les types, les attitudes, les expressions, tout est emprunté à la nature. Ce qui, en certaines périodes de notre histoire, a été si passionnément recherché, je veux dire la beauté des lignes et des visages, l'idéal enfin est déclaré comme non avenu par une sorte de positivisme dédaigneux. C'est l'élimination de la fiction et de l'absolu. Toutes les têtes sont des portraits. Dans les *Pharisiens* de M. Ronot, il n'y a d'imaginaire que le nom qui leur est donné. La réalité, et rien que la réalité, tel est le mot d'ordre. M. Ronot a d'ailleurs un talent bien authentique. Mais n'est-il pas curieux, après toutes nos aventures et tous nos rêves, de nous voir revenir à une doctrine qui eut, au XVII^e^ siècle, son importance et sa raison d'être? Comme autrefois les Lenain, nous faisons poser le personnage depuis son bonnet jusqu'à sa chaussure, et notre conscience est satisfaite quand nous n'avons pas triché dans la copie.

Ici nous constatons des tendances, nous enregistrons des résultats sans en apprécier la légitimité. Mais nous sommes bien forcé de dire que ce culte pour la vérité, même pour la vérité en haillons, n'est nullement un fait imprévu. De même qu'en 1851 les petitesses archéologiques de ceux qu'on appelait les néo-grecs suscitèrent les protestations du maître peintre d'Ornans, de même les fadeurs d'un idéalisme en cire, en savon, en porcelaine, doivent provoquer nécessairement un retour vers les réalités vivantes. En présence de tableaux pareils à la réunion de nymphes de M. Bouguereau, où l'on voit des femmes nues, polies et émaillées comme des assiettes, et fades comme les poupées qui pivotent aux vitrines des coiffeurs, on n'a qu'un désir, la fuite ; on n'a qu'un rêve, l'évasion. On regarde autour de soi, on cherche une fenêtre ouverte du côté de la vérité, on se réfugie même dans la laideur, on donnerait son royaume pour une caricature. L'abus de l'artificiel provoque de légitimes révoltes.

On se tourne vers la *Femme du Pollet* de M. Vollon, et on trouve quelque élégance à cette commère, parce qu'elle n'est pas chimérique et qu'elle est bien peinte, et l'on s'attablerait volontiers dans le *Cabaret* de M. Ribot, s'il n'était pas tombé dans les verres un peu de suie.

Nous venons de citer deux peintres excellents, deux maîtres. M. Vollon a des ressources très variées. On ne lui rend pas pleine justice quand on veut le cloîtrer dans la nature morte. Il triomphe sans doute dans les batteries de cuisine, dans les chaudrons de cuivre reluisant, dans les belles armures damasquinées; il peint les poissons comme Van Beyeren, mais il se souvient d'avoir été paysagiste, et, pour nous, nous faisons grand cas de sa *Route de Rocquencourt*, où les tons sont si francs et si lumineux. Comme peintre de figures, M. Vollon a encore des progrès à faire. On voit dans cette *Femme du Pollet* dont nous parlions tout à l'heure, on a vu au Salon dernier dans l'*Étudiant espagnol*, que le vaillant artiste ne possède point tout à fait l'art d'animer les carnations; il leur donne un aspect luisant qui sent la manière. Il serait digne de lui de s'imposer la fatigue d'un effort pour arriver à peindre les personnes comme il peint les choses. Quant à M. Ribot, il a des qualités de praticien qui sont véritablement admirables. Il a beaucoup aimé le noir et cette passion ne lui sera pas pardonnée. Je ne sais si, comme on le disait autrefois, la nature a horreur du vide, mais elle a certainement horreur du cirage, et elle met toujours du clair dans l'obscur. M. Ribot d'ailleurs ne refuse pas de s'amender. Les trois tableaux qu'il expose au Champ de Mars ont été exécutés de 1870 à 1875 et ils n'expriment pas d'une façon complète les préoccupations actuelles de son talent. On a vu au Salon du printemps dernier, dans la *Comptabilité* et dans le portrait de la *Mère Morieu*, que son idéal s'est fort éclairci. On a vu aussi que, pour le maniement du pinceau, M. Ribot est un des premiers ouvriers de l'école contemporaine.

L'amour de la vérité vraie inspire également quelques-uns de nos portraitistes. Plusieurs d'entre eux protestent, au nom de la sincérité, au nom des grands maîtres de l'époque glorieuse, contre les élégances banales, contre les concessions que l'art devrait s'interdire. Combien les mots ont été détournés de leur sens! On est allé jusqu'à traiter M. Bastien-Lepage de révolutionnaire. M. Bastien-Lepage est absolument dans la tradition, et dans la meilleure. Quand le portrait du *Grand-Père* fut exposé en 1874, on crut avoir affaire à un artiste épris de la singularité. Nous sommes tellement habitués aux ombres opaques des successeurs de l'école bolonaise que lorsqu'un peintre place son modèle en plein air et l'éclaire du rayon loyal qui supprime tous les noirs, on crie à

l'insurrection. J'aime à croire que le *Grand-Père* de M. Bastien-Lepage n'effrayera plus personne aujourd'hui. C'est une étude d'une sincérité étonnante : l'effet de lumière est la justesse même, et nous devrions tous nous estimer heureux si les maîtres à la mode consentaient à dessiner avec une exactitude aussi précise. La *Communiante* n'est étrange que pour les juges attardés qui n'ont pas encore étudié les peintres du commencement du XVI^e^ siècle. Quant au portrait de M. Hayem, c'est une de ces effigies qui disent tout. La vérité de l'attitude, le ton des chairs, le mouvement particulier de la lèvre, révèlent chez M. Bastien-Lepage l'habileté passionnée de l'observateur le plus incisif.

On sait combien le portrait s'est relevé depuis quelques années. Chaque printemps, on voit aux Salons des Champs-Élysées s'accentuer le progrès et se préciser la conquête. Le genre n'est pas d'ailleurs soumis à une seule méthode, et le libéralisme de la critique doit admettre ici la diversité des idéals. Un de nos premiers portraitistes est aujourd'hui M. Paul Dubois. A l'origine, et pour un instant, il a paru se préoccuper de la manière de M. Henner : depuis deux ou trois ans, son langage est devenu plus personnel. Il y a pour les sculpteurs des grâces d'état. Habitués à étudier la forme dans ses saillies et dans ses dépressions, savants à mesurer de l'œil l'importance relative des reliefs, absolument convaincus qu'une tête humaine n'est pas une abstraction, mais un solide, ils ne peuvent pas, ils ne veulent pas trahir. Tous les statuaires qui font de la peinture devraient modeler comme Léonard de Vinci. Ce raisonnement semble avoir été fait pour M. Paul Dubois. Lorsque, par un dessin rigoureusement exact, il a établi et préparé ses dessous, il modèle avec une patience admirable, avec un zèle qui ne se lasse pas. « Encore un peu plus outre, » dit-il comme le personnage de Corneille. Quelquefois la recherche de l'extrême finesse refroidit un peu le travail : c'est ce qui est arrivé pour le portrait de M^me^ la princesse de B..., dont l'aspect général semble faire supposer une succession d'efforts ; mais la plupart des autres peintures de M. Dubois ont, dans l'achevé de leur perfection, des apparences simples et presque faciles. Les portraits des enfants du sculpteur, celui d'une petite fille, M^lle^ P. M..., celui de M. P. F..., qui n'avait pas encore été exposé, ont, avec un modelé impeccable, la grâce attendrie de la jeunesse ou le ferme accent de la vie active et sévère.

Si nous voulions grouper les peintres en raison de leurs affinités, nous devrions citer un élève à côté d'un maître. M. Wencker, qui a obtenu le prix de Rome en 1876, manquerait au plus élémentaire de ses devoirs, s'il n'était pas jeune. Et, en effet, il est encore à l'Académie ; mais il a déjà un talent très raffiné. Son portrait de M^lle^ G..., en robe

de velours gris, retrouve à l'Exposition universelle le succès qui l'accueillit au Salon de l'année dernière. Élève de M. Gérome, M. Wencker a corrigé les leçons de son professeur; il a étudié la manière de M. Paul Dubois et son modelé est d'une souplesse charmante. M. Philippe Parrot est encore un peintre dont le pinceau a de la tendresse. Il n'est pas sans quelque lointaine parenté avec M. Henner. Son portrait de Mme de S..., en proie à une rêverie attristée, est une peinture délicate et subtile. Nous croyons voir aussi dans la *Galatée* de M. Parrot un sentiment amoureux des carnations féminines, une morbidesse qu'on chercherait en vain chez M. Delaunay, qui, malgré tout son talent, fait des chasseresses en bois, chez M. Bouguereau, qui fait des nymphes en faïence.

Et comment ne pas se préoccuper de l'exécution, lorsqu'il est démontré, par l'exemple de M. Bonnat, que la lourdeur d'un instrument empêché compromet les intentions les meilleures et que des sabots de plomb ne rendent pas la démarche légère? M. Bonnat n'est un bon peintre que lorsqu'il consent à charger à peine son pinceau et à modérer les accents qui, dans les écoles de décadence, ont été considérés comme des signes de vigueur. L'artiste, qui a d'ailleurs des qualités bien réelles, a reconnu la nécessité de se contenir quand il a eu à peindre le portrait de M. Thiers. Il n'a pas voulu s'arrêter aux surfaces, il a cherché le caractère dans l'attitude et l'expression, et il a eu des légèretés d'outil qui précisent la forme avec une netteté décisive. Ce portrait est, à tous les points de vue, le chef-d'œuvre de M. Bonnat. Pour en apprécier les mérites, il faut le comparer aux autres œuvres du peintre, à celles surtout qu'il a maçonnées avec sa truelle ordinaire. Il y a dans les galeries de l'Exposition un certain portrait de dame en robe bleue, dont les bras imitent, avec une attristante perfection, le crépi des murailles. Des rugosités sur les chairs des femmes! Pourquoi pas des verrues sur les pétales du camélia? Une autre objection peut être adressée à M. Bonnat: il n'a aucune distinction dans ses fonds et ses modèles sont évidemment gênés par les choses compliquées qui sont derrière eux. Après avoir mis Mme Pasca en pénitence dans une cave, M. Bonnat a adopté depuis deux ans des fonds lie de vin de l'aspect le plus arbitrairement désagréable. L'élégance des modèles appellerait une atmosphère moins suspecte.

Nous ne pouvons, on le conçoit, nous arrêter devant tous les portraitistes. Plus d'un mériterait une étude spéciale, soit en raison du résultat obtenu, soit à cause de la question de doctrine. Nous avons des maîtres souriants, des arrangeurs; nous avons aussi des implacables. M. Gaillard, l'admirable graveur dont on sait les mérites à la *Gazette* et partout, a choisi dans son œuvre de peintre un portrait de femme,

dans lequel la sûreté du dessin, la précision du détail, la vérité locale du ton, sont poussées jusqu'aux limites extrêmes. Cette patiente méthode, qui n'oublie ni une ride de la peau ni une flétrissure de l'épiderme, est empruntée aux plus grands maîtres des temps sincères. Les femmes doivent la trouver effrayante. Ce système a d'ailleurs été suivi, mais au point de vue de la prose, dans la *Grand'mère* de M. Renard, dont les connaisseurs furent si touchés en 1876 et qui est aujourd'hui au Luxembourg.

Faut-il citer d'autres noms? Les portraits exposés par Mlle Jacquemart sont ceux de M. Duruy (1869), du maréchal Canrobert (1870), M. Dufaure (1873). C'est dire qu'ils sont du meilleur temps de l'artiste, car, depuis lors, Mlle Jacquemart a malheureusement amolli sa manière. M. Tony Robert-Fleury réussit surtout dans les portraits de petite dimension. M. Jules Lefebvre a aussi sa personnalité et son importance. Il arrive à la physionomie par la sévérité du dessin et le rendu des détails. Le portrait de M. Léonce Raynaud est une œuvre savante et forte. L'habileté de M. Lefebvre se révèle d'ailleurs dans plus d'un genre : il a eu quelquefois un faire un peu sec ; mais comme les réalités de la vie sont bien écrites dans la *Femme couchée*, dont l'exécution est généreuse, dans la *Madeleine*, où la forme nue s'enveloppe d'une caresse !

Les critiques de l'avenir auront beaucoup à dire sur M. Carolus Duran. Aux écrivains qui entreprendront l'étude d'ensemble que mérite ce grand producteur, je me permets de donner un conseil. Je leur recommande de tenir compte de la chronologie. Ne l'oublions jamais : M. Carolus Duran est parti du noir ; il a sacrifié aussi aux contrastes violents, et aujourd'hui encore il ne serait pas éloigné de soutenir que des respects infinis sont dus à la vérité du ton local. Cette doctrine a déjà été discutée : elle ne s'affirme pas d'ailleurs d'une façon trop intempérante dans les portraits que M. Carolus Duran a réunis au Champ de Mars. Mais il reste dans la *Dame au gant* et dans le portrait de Mme Feydeau, qui sont de 1869 et de 1870, quelque chose des anciennes préoccupations de l'artiste : si ces peintures ont noirci, c'est que, pendant cette période, l'auteur admettait dans ses colorations des éléments noirs. Nous croyons qu'il a aujourd'hui d'autres visées. Il modèle dans le clair, il ne fatigue pas ses dessous, et il arrive à peindre des carnations lumineuses. Je ne parle point de ses autres qualités. Le portrait de Mme la comtesse de P... est de l'arrangement le plus heureux, et les mains surtout, dont le caractère individuel a été si fidèlement respecté, sont d'une tonalité tout à fait fine. Il n'y a plus à faire l'éloge ni de l'ancien portrait de « Jacques », qui, chassant sur les terres de Gainsborough, s'appelle aujourd'hui l'*Enfant bleu*, ni du portrait de la jeune fille de l'artiste, où le pinceau

facile se joue au milieu de colorations si harmonieuses, ni de la figure équestre de l'amazone qui a arrêté son cheval au bord de la mer, et qui sourit, fleur d'élégance mondaine, sur les sables blonds du rivage. Les gens austères et les pédants pourront déblatérer à leur aise contre cet art qui est tout en dehors et qui glorifie le rayon en fête, le froufrou des étoffes et les gaietés de la palette. Pour nous, nous croyons que ces belles façons de représenter la vie sont légitimes, que l'obligation d'être sépulcral n'a été imposée à aucun peintre, et que, par leur bel arrangement décoratif, les portraits de M. Carolus Duran — ceux-là du moins où il n'a pas fait parler trop haut le ton local — ne sont pas sans rappeler les maîtres luxueux qu'on admire dans les musées.

Les pages qu'on vient de lire et les noms dont elles ne présentent qu'une nomenclature abrégée suffiraient à montrer combien les aptitudes de l'école sont diverses et combien, même dans un seul genre, elle trouve des modes différents pour exprimer sa pensée. Les uns voudraient avoir l'éloquente discrétion, la puissance concentrée d'Antonello de Messine ou de Holbein; les autres arborent le caprice fastueux de Van Dyck ou de Largillière. Ici le silence, là le bruit, et, partout, la liberté, car chacun est maître de choisir son langage, et l'art moderne a précisément ce caractère qu'il réédite la tour de Babel.

Dans cette mêlée confuse, l'avenir aura à faire son choix. Ses préférences restent, quant à présent, mystérieuses, mais il est vraisemblable qu'il s'intéressera à toutes les sincérités; on peut même prévoir qu'il saura faire état des œuvres de M. Jules Breton. Sans doute cette forme de la paysannerie n'est pas celle qu'avait rêvée Courbet; mais le peintre d'Ornans n'a peut-être été qu'un chimérique, et il n'a compris qu'un des aspects de la vie; dans la représentation des travailleurs des champs ou de la mer, il n'admettait pas qu'un élément de beauté ou tout au moins de caractère, pût se mêler aux humbles figures rustiques. On voit bien dans la *Fontaine* et dans la *Glaneuse*, dans les *Pêcheurs de la Méditerranée* et dans les *Raccommodeuses de filets*, que M. Jules Breton est d'un tout autre sentiment. Il emprunte ses motifs à la réalité, mais il les revêt d'idéal. La pente, je le sais, est dangereuse. Au point de vue de la question de système, M. Breton peut faire penser à Léopold Robert, dont les Italiens, idéalisés à contre-sens, manquent complètement d'authenticité. Le peintre de Courrières a bien vu le péril. Il reste dans la mesure; il modifie très peu les têtes; ce qu'il arrange, c'est l'attitude. Il est certain qu'une paysanne qui porte une cruche peut la tenir gauchement et qu'elle peut aussi donner au mouvement de son corps et de ses bras quelque chose qui ressemble à de l'élégance. Le rythme

fonctionne pour tout le monde et, sous un pinceau savant, la ligne est si complaisante qu'elle peut travailler même au bénéfice des pauvres. Je crois donc que M. Breton ne dépasse pas la limite de son droit lorsqu'il cherche dans la nature vivante l'élément de beauté relative, qui pour beaucoup d'autres que lui y demeurerait caché. C'est là du reste une question qu'il faudra reprendre un jour : je me borne à l'indiquer, parce que l'auteur de la *Fontaine* est un talent qui fait le plus grand honneur à l'école et qu'on a déjà commencé à le traiter comme un romanesque, ce qui est, on le sait, une grave injure.

Il est certain que la peinture de genre, la représentation des scènes quotidiennes ou de la vie familière s'acheminent aujourd'hui vers une sorte de positivisme qui pourrait avoir ses dangers. Si Adrien van Ostade avait exposé au Champ de Mars, il n'aurait peut-être pas obtenu un succès sans mélange. Son procès-verbal eût été taxé d'inexactitude. On lui aurait reproché de charger et d'exalter un peu le caractère de ses paysans. Et, en effet, Van Ostade a un idéal. S'il croit à la vérité, il ne s'agenouille pas devant la platitude. De plus il a de l'esprit, et du meilleur, j'entends l'esprit pittoresque, qui n'a rien de commun avec la plaisanterie littéraire et les *concetti* de vaudeville.

Il y a aujourd'hui, parmi les peintres de genre, un groupe, d'ailleurs fort habile, qui sacrifie beaucoup à l'épigramme, à la littérature, on n'ose dire à la pensée, car le mot serait bien grand pour ces petits maîtres. M. Gérome est un de ceux-là. Il n'y a pas autre chose qu'une idée de comédie dans l'*Éminence grise*. Ce que, dans le langage vulgaire, nous appelons la peinture, manque ici totalement. L'échantillonnage hasardeux des tons plaqués sur les costumes des gentilshommes compose un ensemble aigre et déplaisant, l'effet de la lumière sur les marches de l'escalier est une invention mesquine, et la touche est, comme toujours, inexpressive. L'intention est spirituelle, mais le mot ne vient pas. Un petit frisson de volupté animerait peut-être les orientales des *Femmes au bain* et du *Bain turc*, si ces dames n'étaient pas en ivoire : elles sont tout juste aussi émouvantes que des boules de billard. M. Gérome retrouve sa vraie force dans les récits de voyage. Le *Santon à la porte d'une mosquée* a du caractère, et l'on devra se souvenir aussi du *Retour de chasse*, où l'on voit deux beaux lévriers jaunes boire à une fontaine. Ce sont là des chiens bien dessinés et charmants. Malheureusement, au-dessus de la vasque où s'abreuvent ces nobles bêtes, il y a des feuillages, des feuillages taillés dans du fer-blanc et enluminés d'un vert cru. Ces violences de détail, qui suppriment le tableau, auraient fait pousser des cris de désespoir aux maîtres de l'école hollandaise.

Comment ne pas chercher l'unité dans ces peintures de petite dimension dont l'œil embrasse si aisément l'ensemble et dont les proportions sont si bien mesurées aux possibilités de la vision humaine! Quelques-uns cependant protestent contre la nécessité du sacrifice. M. Firmin Girard, dont le pinceau est si spirituel, n'élimine pas assez le détail agaçant. M. Worms, M. Eugène Leroux, M. Lucien Gros, sont beaucoup plus sages : ils respectent les yeux des faibles mortels.

Le maître considérable en ces spectacles diminués parfois jusqu'à la miniature, c'est M. Meissonier. Son exposition est fort belle et mériterait de longues écritures, car il y a dans la moindre de ses compositions un amour de l'art, un culte pour la perfection, qui sont véritablement admirables. Nous ne pouvons étudier l'une après l'autre ces peintures si précieusement élaborées. Notre sentiment personnel pourrait d'ailleurs en quelques points n'être pas tout à fait d'accord avec les préférences que le public a manifestées. Et pourquoi ne pas le dire? nous avons été surtout intéressé par un petit portrait de femme qui, dans sa belle exécution, a les libertés hautaines et le charme de l'inachevé. Mais M. Meissonier est un finisseur acharné et, même dans ses plus étonnants tableaux, il dit trop de choses. Il voit aussi, au second plan, au troisième plan, dans les profondeurs du lointain, des détails que nous ne voyons pas. Cette question de la perspective dans les colorations et dans la lumière n'est pas de celles sur lesquelles il soit possible de faire des concessions. M. Charles Blanc lui-même, parlant l'autre jour dans le *Temps* de l'exposition de M. Meissonier, a dû, sur ce point, formuler des réserves. Pour nous, pour tous ceux qui veulent rester amoureux de l'unité, la protestation doit être constamment renouvelée. Une figure qui, placée à un kilomètre du spectateur, se permet de parler aussi haut que les personnages du premier plan, est absolument une intrigante. Il est véritablement fâcheux que M. Meissonier ne consente pas à discipliner les acteurs qu'il met en scène : prises isolément, ses figurines sont charmantes, et, dans certains morceaux, l'artiste est bien près de la perfection.

L'exposition des paysagistes ne nous montre que des œuvres connues. Elle est belle, sans avoir l'accent souverain, la note émouvante qu'on entendait résonner chez Corot, chez Daubigny. Le respect pour les réalités a mis en échec l'ancien enthousiasme poétique, et, en ces dix dernières années, il ne s'est point formé de maîtres qui puissent remplacer nos morts glorieux. Il en est quelques-uns cependant à qui les vérités banales ne suffisent pas. M. Émile Breton, dont le pinceau a de belles audaces, ajoute volontiers un sentiment à la représentation de ses solitudes, et il peint dans une gamme désolée les mélancolies de

l'hiver. M. Ségé, qui est un des vétérans du paysage, a eu l'heureuse fortune de résumer un jour ses études et son talent en un tableau définitif, les *Chaumes*. Dans cette grande vue d'une plaine de la Beauce après la moisson, il y a la poésie muette de l'horizontalité et ce silence des couleurs et des lignes que nous aimons tant chez les maîtres. M. Auguste Pointelin, qui est presque un nouveau venu, est aussi un peintre délicat des vallées solitaires, un observateur qui, dans l'effet lumineux, cherche avant tout l'unité et la transparence. A ces noms qu'il faut retenir si l'on les connaît, qu'il faut apprendre si l'on les ignore, s'ajoutent ceux de paysagistes diversement remarquables, comme M. Bernier si robuste dans son *Bois de Quimerc'h*, M. Pelouse, dont la manière est variée, mais qui excelle surtout à silhouetter sur les pourpres du soleil couchant les fines ramures des arbres, M. Hanoteau, qui a de la largeur et de l'énergie, et un peintre dont nous prisons très haut le talent, M. Guillemet, l'auteur de *Villerville* et de *Bercy en décembre*. Il est bien entendu que nous n'avons aucun dédain pour M. Karl Daubigny, dont la *Vallée de Portville* a une véritable grandeur; pour les belles marines de Mme La Villette, pour les rivages de M. Lansyer et pour les paysages panoramiques de M. Herpin, dans lesquels on voit le topographe se doubler d'un coloriste plein de sève. Et comment, dans cette rapide revue de nos richesses, oublier les beaux animaux de M. Van Marcke et surtout ceux de M. Vuillefroy, un vrai peintre à qui le succès semble hésiter à rendre justice. N'avons-nous pas enfin le petit groupe des successeurs de Chardin, M. Bergeret, dont les *Crevettes* sont célèbres; M. Philippe Rousseau, qui peint des fleurs, des fruits, des salades, des confitures, des flacons pleins de liqueurs vermeilles, et qui reste le premier de tous en ce genre familier, parce que, lorsqu'il sert à boire et à manger, il ajoute toujours à son dessert l'appoint de l'esprit?

Deux chagrins nous ont fidèlement accompagné dans cette longue étude des œuvres de l'école française à l'Exposition universelle. Le premier est un souci qui tient à notre situation particulière : nous avons été, en ces dernières années, un « salonnier » exact à remplir notre office, et il se trouve que nous avons déjà eu l'occasion de faire beaucoup de phrases sur presque tous les tableaux réunis au Champ de Mars. On serait trop puni si l'on était obligé de se rappeler tout ce qu'on a écrit; malheureusement l'oubliable n'est pas toujours oublié, et devant le tableau revu, même après dix ans, on sent s'agiter dans la mémoire des lambeaux de souvenirs, tout à fait gênants pour l'écrivain qui aimerait à ne pas se répéter. Nous avons dû nous livrer à quelques

efforts pour ne point commettre cette impertinence. Mais nous avons eu aussi un ennui, il faudrait dire un regret, bien autrement grave. En présence de tant de travaux qui appellent souvent la discussion, mais où l'intention sérieuse et l'honnête désir sont si lisibles, il aurait fallu, d'une part, ne point négliger quelques œuvres intéressantes, d'autre part, examiner de plus près celles devant lesquelles nous nous sommes arrêté et les étudier de nouveau avec le loisir patient et l'investigation raisonnée dont elles sont dignes. Le critique n'est pas un bourreau : c'est un juge, et il ne doit point condamner sans enquête. Il faut du temps pour bien juger, et quand la sentence est prononcée, il faut du papier pour la transcrire. Ces comptes rendus de nos Expositions annuelles ou décennales sont nécessairement incomplets : il n'est guère possible d'y voir autre chose que des notes sommaires, des appréciations essentiellement provisoires qui pourront être plus tard développées et révisées. D'une forêt profonde et touffue on n'aperçoit pas tous les arbres. L'important est de savoir où poussent les grands chênes, en quelle partie du sol sont les sèves fécondes.

Nous avons essayé, dans cette promenade à l'Exposition, de désigner les personnalités qui dominent la foule et d'indiquer les départements de l'art où se produisent les résultats généreux. Cette géographie du terrain actuellement exploité par nos maîtres ne laisse à l'idéal qu'une très faible part, si du moins on veut donner à ce grand mot une signification étroite et n'y voir que la formule rigoureuse d'une tradition limitée. Il est bien vrai que le culte des réalités quotidiennes tient beaucoup de place dans les préoccupations de nos artistes, et que le souci de la beauté pure paraît étranger au rêve de la plupart d'entre eux; mais ce n'est point ainsi que la question doit être posée : il faut tenir compte des grandes lois de l'histoire, se souvenir des transformations successives de l'idéal et reconnaître que la majesté sereine de l'art antique n'est plus de ce monde, ou du moins qu'elle a cessé d'être la religion de l'heure présente. Notre temps est troublé par des complications de toutes sortes, et il ajoute à son inquiétude un élément qui est à la fois une force et un danger, l'esprit raisonneur, la clairvoyance de la recherche positive. De là moins d'enthousiasme et plus de sagesse, plus d'exactitude graphique et moins de beauté. Dans les batailles de la peinture moderne, le dieu a souffert. Que reste-t-il? Il reste l'homme et la nature. C'est assez. Les grandes fêtes de l'art ne sont pas finies.

PAUL MANTZ.

EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ÉGYPTE ANTIQUE

I.



Après avoir supporté toutes les dominations et toutes les humiliations, après avoir vu, même de nos jours, les derniers monuments de sa gloire transformés en carrières, l'Égypte pharaonique est encore en butte aux faux jugements des concitoyens de Champollion. Elle a beau se prodiguer dans les expositions et dans les musées, se révéler par des écrits à la fois solides, élémentaires et d'un prix modique, la masse des Français continuent d'en parler comme s'ils revenaient du siècle où l'on compulsait le gothique ramas de maître André Thevet, cosmographe de Charles IX, que de Thou appelait déjà « un asne basté ».

« Il n'est pas de pays, disait mélancoliquement Mariette-bey, qui ait fait davantage divaguer la raison humaine! » C'est que l'Égypte des Pharaons a toujours la vertu d'attirer à elle, comme au temps d'Hérodote ou de l'empereur Hadrien; mais c'est toujours un peu à la condition que, au gré de leur imagination, gens du monde, écrivains et artistes se

feront une Égypte à leur convenance, où les uns n'auront d'yeux que pour « le sourire énigmatique » de sphinx qui, en réalité, n'ont jamais pensé à rien ; d'oreilles que pour les secrets inénarrables des prêtres de la *Flûte enchantée* ; d'admiration que pour les mystères insondables d'une science et d'une philosophie qui nous auraient tout appris ; d'exaltation, enfin, que pour les Pyramides, ces géants « cyclopéens » qui, placés en vedette, arrêtent, à eux trois, toute l'innombrable armée des vagues du désert! Un grand nombre, et principalement les femmes, déclarent que les statues égyptiennes sont laides, et tout est jugé... Il est enfin d'aimables esprits qui, voulant aussi parler de l'Égypte et ne sachant trop que prendre dans la réalité, invoquent les dieux et se les rendent propices en plaçant un peu partout, là où visiblement il en manque, des Osiris barbus, des Pacht à têtes de lionne, des ibis sacrés, des pylônes et des portes mystérieuses devant des symboles cachés. La Commission égyptienne de 1878 elle-même n'employait pas d'autre moyen pour sortir d'embarras, quand, rangeant ses vitrines, elle écrivait au Caire : « Envoyez-nous donc quelques bons gros Osiris pour remplir nos vides ».

Il faut en prendre son parti, le temps des rêves est passé. A mesure que les légendes rentrent dans le domaine de la poésie populaire, la vérité positive élargit et précise son travail, et ce qu'elle nous enlève d'illusions gracieuses est bien compensé par la saveur de vie qu'elle rend au passé. Les « trop nombreuses dynasties pharaoniques », comme l'on disait naguère, courent le risque de rester insuffisantes pour nous conduire jusqu'aux lointains horizons qui se découvrent. Une Genèse plus vaste s'est révélée, attirant bon gré mal gré les esprits en dehors du cercle étroit où l'Égypte historique ne trouvait même pas sa place.

Une partie de la faute revenait peut-être aux traditions de l'ancien enseignement : pour premier guide on prenait Hérodote, voyageur sincère qui n'a eu d'autres torts que de croire sur parole toutes les fables que lui racontaient des *cicerone* ignorants, puis de brouiller trop souvent ses notes de voyage[1]. Une autre erreur était de commencer l'étude de l'histoire ancienne par celle des Hébreux, peuple dont l'importance a été fort mince dans les affaires de son temps et qui commen-

1. Un des maîtres de l'égyptologie moderne, M. Maspero, professeur au Collége de France, s'occupe depuis quelques années à débrouiller le chaos des erreurs involontaires d'Hérodote, et il est parvenu à en expliquer quelques-unes, notamment celle qui a donné lieu à la fable célèbre du nombre d'ognons inscrits sur les pyramides. Voir *Mémoires de la Société pour le développement des études grecques*, et son *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*.

çait seulement de poindre quand l'Égypte pharaonique, déjà vieille de trente-cinq siècles, entrait sur la pente, d'ailleurs très-douce et fort longue, de sa décadence politique. L'influence de ces erreurs d'une première éducation est si forte que, malgré les lumières apportées par le déchiffrement d'innombrables textes égyptiens, les esprits les plus solides ont souvent peine à triompher de leurs préjugés et à replacer par la pensée les diverses civilisations du monde ancien, à leur rang de grandeur et d'importance véritables.

II.

Le rôle de l'Égypte cependant a été considérable dans l'ancien monde oriental ; longtemps il y fut prépondérant et l'on peut dire même qu'à une certaine époque il fut unique.

Quarante siècles avant notre ère, c'est-à-dire à près de six mille ans en arrière de nos jours, et tandis que le reste du globe était plongé dans les ténèbres des âges préhistoriques, il y avait sur les rives du Nil un peuple policé, pourvu d'une administration centralisée et compliquée, d'une religion établie selon des lois morales d'une haute sagesse, possédant une langue et une littérature toutes formées qui se traduisaient en signes graphiques déjà invariables. Ce peuple pratiquait les arts de l'architecture, de la sculpture et du dessin avec une perfection et un talent d'imitation qui, sous certains rapports et pour de certaines œuvres, n'ont jamais été surpassés.

Vers 3000, ses rois accomplissaient des travaux d'utilité publique si grandioses et si profitables, qu'on ne peut les comparer, dans les temps modernes, qu'aux percements de l'isthme de Suez et du mont Cenis.

A plus de seize cents ans avant notre ère, c'est-à-dire environ trois siècles avant Moïse et Josué, on retrouve ce peuple maître du monde ancien depuis les profondeurs du Soudan africain jusqu'au delà des extrémités septentrionales de la Syrie, dont les noms de villes se lisent encore sur les murailles des temples égyptiens et établissent un véritable répertoire géographique de la Palestine antébiblique.

Vers l'époque présumée de l'Exode et de la guerre de Troie, au XIII^e^ siècle, alors que la Grèce est encore une sorte de Calédonie barbare, divisée en clans ennemis, que Rome attendra cinq siècles avant d'exister même de nom, ce peuple en arrive déjà au point où l'on verra plus tard les Romains du IV^e^ siècle de notre ère : il lutte contre les barbares qui, combattus et refoulés depuis mille ans,

cherchent alors à l'envahir de toutes parts. Tout en ce pays singulier s'accomplit selon des proportions colossales d'existence, de résistance et de stabilité. Les luttes pour la défense durent cinq cents ans et pendant cinq siècles l'invasion est repoussée. Les Éthiopiens, les Assyriens, les Perses se le disputent et s'en emparent successivement. Rien ne l'abat : chaque accalmie lui rend promptement sa jeunesse et sa prospérité. Au milieu même des troubles et des calamités, les prêtres et les scribes de l'Égypte conservent, accroissent sans relâche ses archives millénaires au fond des temples. Ses architectes, ses sculpteurs élèvent encore des temples et gravent des inscriptions pour l'éternité selon le rite ou la coutume des premières dynasties. Le culte religieux ne fait même que gagner en splendeur, et les idées, les croyances, les produits du pays déchu se répandent sur le monde, tandis que ses dynasties nationales survivent et reprennent le dessus à la moindre défaillance des envahisseurs.

L'Égypte voit passer sur son sol les inévitables conquérants grecs et romains, ces nouveau-nés pour elle, qui apportaient un danger encore inconnu à son autonomie : celui d'une civilisation plus forte et plus avancée. Rien n'y fait. En vain Thèbes et Memphis, déchues du rang de capitales, le cèdent à Alexandrie, ville toute européenne; en vain les divinités de l'Olympe, le Dieu d'Israël, puis le Dieu des chrétiens s'y mêlent et s'y succèdent en maîtres, l'Égypte reste ce qu'elle a toujours été. Elle se rend la dernière aux idées nouvelles, et ce n'est qu'au VII^e^ siècle de J.-C. après des siècles de persécutions et de destructions violentes, que, dans l'île sainte de Philae, le dernier de ses temples se convertit en église. Ses quatre mille ou cinq mille ans de vitalité et de résistance, dont on connaît aujourd'hui presque toutes les phases, n'ont pas eu sans doute sur le monde actuel, l'influence féconde des mille ans qu'ont vécu la Grèce, la Judée ou Rome; mais ils en eurent une considérable sur le monde qui a précédé le nôtre. Pour les Hébreux, les Grecs et les Romains, nos devanciers dans l'histoire, l'Égypte a eu l'importance que ces peuples éteints ont encore pour nous. L'Égypte appartient donc à notre cycle historique et il nous est moins permis de l'ignorer ou de la méconnaître que la Chine, pays avec lequel l'avenir seul, et un avenir encore éloigné, nous prépare peut-être des liens.

Nous ne pousserons pas plus avant ces idées générales et sommaires sur le caractère de l'histoire d'Égypte. Il y a onze ans, elles ont été développées dans cette Revue d'une façon trop complète et trop supérieure pour qu'il soit nécessaire ou permis d'y revenir[1]. Nous ne voulions

1. *L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867,* par F. Lenormant, professeur

qu'affirmer une fois de plus leur importance et nous engager le plus possible dans la voie saine des études positives qu'elles préparent ; études pour lesquelles, cette année, Mariette-bey, créateur du musée égyptien



MARIETTE-BEY.

(Dessin de M. Bichard, d'après une photographie.

du khédive et commissaire général de ses expositions, a apporté et groupé des matériaux nouveaux dans la Galerie des arts rétrospectifs du Trocadéro.

d'archéologie à la Bibliothèque nationale, auteur du *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*.

III.

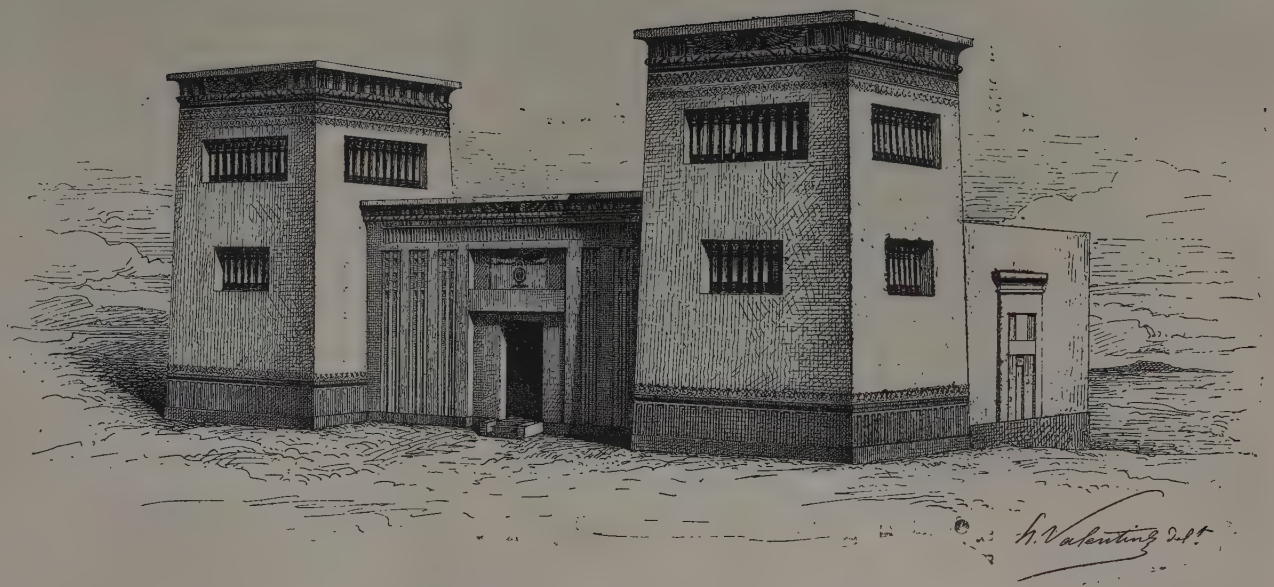
LE PAVILLON ÉGYPTIEN, DANS LES JARDINS DU TROCADÉRO.

En 1867, les circonstances étaient tout autres pour l'Égypte qu'elles ne le sont aujourd'hui. Cet État se trouvait dans la prospérité et, sans s'imposer de sacrifice, il pouvait déployer tout son luxe habituel, toute sa munificence orientale pour l'envoi de ses trésors archéologiques comme pour leur installation dans un édifice de style antique construit de façon à pouvoir durer toujours. On se rappelle cet ensemble brillant d'un temple égyptien érigé, décoré à grands frais de science et d'argent, pour contenir, comme un écrin, le choix des objets les plus rares, les plus précieux, les plus anciens que l'on ait jamais vus réunis pour aussi peu de temps et si loin du sol natal où ils devaient bientôt retourner.

Aujourd'hui tout est changé. L'Égypte a traversé des crises, telles qu'au dernier moment on a pu désespérer un instant de la voir représentée à l'Exposition universelle. Il a fallu, d'une part, l'insistance pressante du gouvernement français et l'influence personnelle de M. de Lesseps; d'autre part, la condescendance généreuse du khédive, pour pouvoir *in extremis* improviser une exhibition capable de rappeler les souvenirs d'autrefois.

Dans son ensemble, l'Exposition de l'Égypte antique peut se diviser en deux parties que l'on regrettera de ne pas voir réunies comme elles l'étaient en 1867, la première étant le contenant de l'autre; en un mot, la restitution du monument antique servant de salle de musée aux antiquités : « Mais des circonstances sur lesquelles il n'est pas besoin d'insister, dit M. Mariette dans l'excellente notice qu'il vient de publier, en ont décidé autrement. La guerre de Russie est intervenue, et quand la participation de l'Égypte à l'Exposition a été enfin décidée, il était déjà si tard que l'Égypte n'a pu entrer assez à temps dans la lice pour y réclamer une place en rapport avec le programme qu'elle s'était tracé. » Pour nous, faisons comme si ce programme était rempli et, afin de procéder archéologiquement, commençons par l'examen du contenant, c'est-à-dire de l'édifice restitué d'après l'antique qui, dans le parc du Trocadéro, sert de pavillon à l'Exposition de l'Égypte moderne, tandis qu'il aurait dû renfermer ses antiquités.

On connaît désormais la structure et l'ordonnance du temple égyptien. Les travaux de la Commission d'Égypte, lors de l'expédition de Bonaparte, en donnèrent comme la première ébauche vraiment sérieuse; mais alors



PAVILLON ÉGYPTIEN, DANS LES JARDINS DU TROCADÉRO.

(Essai de restitution d'après une maison antique d'Abydos.)

les édifices antiques étaient à demi enfouis sous les décombres et sous les huttes des fellahs, et d'ailleurs on ne lisait pas encore les textes hiéroglyphiques qui en déterminent l'origine, le vocable et l'emploi. On peut dire que c'est seulement après les travaux de déblaiement opérés pendant vingt ans par M. Mariette et surtout depuis ses grandes publications des temples de Dendérah, d'Abydos, de Karnak et de Deir-el-Bahari à Thèbes, que l'on possède une idée juste et nette de l'édifice du culte. M. le Commissaire général de l'Égypte, pour continuer la série intéressante de ses restitutions en grand d'édifices antiques, devait donc cette année choisir un autre sujet d'étude que le temple. Ce qu'il y aurait de plus intéressant à connaître, ce serait le palais, la demeure royale, en qui se personnifiait le roi. « De même que les Turcs disent la Sublime Porte pour la cour du Sultan, les Égyptiens, au lieu de dire le Roi, disaient le Palais, la *grande demeure*, « *Per-aa* », d'où l'hébreu « *pharaô* » dont nous avons fait Pharaon [1]. Le seul reste qui puisse passer pour un palais est ce qu'on appelle le Pavillon de Ramsès III (XIII^e^ s. av. J.-C.), au village de Médinet-Abou, dans la plaine de Thèbes. Mais, outre des difficultés quasi insurmontables pour tirer parti de ce modèle, il est probable que l'édifice n'a été qu'un monument commémoratif qui jamais n'a constitué une demeure complète : « Cette partie réservée à la famille et que nous avons appelée le *Palais*, dit M. Mariette, est-elle réellement un palais, ce qui ferait du pavillon de Médinet-Abou le seul échantillon d'architecture civile que nous espérions? Notons que si les pavillon de Médinet-Abou est un palais, c'est que les palais étaient en pierre tout aussi solides que les temples eux-mêmes, et pourquoi les traces mêmes d'un seul autre palais ne sont-elles pas venues jusqu'à nous? Nous ne décidons pas, par là, la question de savoir où logeaient les rois, question de plus en plus embarrassante depuis que nous savons qu'ils ne logeaient pas dans les temples. Mais nous inclinons à penser que jamais le pavillon de Médinet-Abou n'a été pour son fondateur un lieu d'habitation [2]. »

Si des demeures royales on descend aux habitations privées, le vide est bien plus grand encore ; construites en matériaux légers, les maisons périrent les premières sans laisser de traces, et c'est vainement qu'on a fouillé les sites des villes antiques, marqués par des buttes ou *tell* où les huttes des fellahs, s'entassent encore pour éviter l'inondation aux temps de la crue du Nil. Tout ce que l'on en pouvait connaître provenait de

1. *Dictionnaire d'archéologie égyptienne*, par P. Pierret, conservateur du Musée égyptien du Louvre.

2. Mariette-bey, *Itinéraire des invités du khédive*, 1869, p. 129.

quelques peintures ou de quelques traces de fondations retrouvées sur le site de la capitale d'Aménophis IV, détruite sous la XVIII[e] dynastie, au lieu appelé aujourd'hui Tell-el-Amarna. On avait pu reconnaître toutefois que les demeures pauvres devaient ressembler aux huttes de pisé qui forment encore le gîte des fellahs, et que les demeures riches étaient établies selon les lois éternelles qu'un climat chaud impose à ses habitants : rechercher la fraîcheur et l'ombre au moyen de cours intérieures pourvues de galeries à jour, et de prises d'air plus nombreuses à l'intérieur qu'à l'extérieur. Comme dans le moyen âge arabe, on savait maintenir la fraîcheur dans l'intérieur des villes par le moyen de rues assez



SOUVENIR DU CAIRE ARABE.

étroites, orientées de manière à éviter les ardeurs directes du soleil, précautions bien simples que le Caire moderne dédaigne tous les jours davantage, pour la satisfaction de copier les modèles très discutables que l'Occident a mis à la mode !

Les vestiges les plus complets d'une maison antique ont été enfin trouvés il y a peu de temps à Abydos dans la haute Égypte, par M. Mariette, de qui nous tenons les détails qui vont suivre, et c'est grâce à cette découverte que la bonne idée lui est venue d'en faire pour nous un essai de restitution qu'il a mis entre les mains de M. Picq, architecte de la Compagnie de Suez. Le plan sur terre de la maison d'Abydos, qui remonte à la XII[e] dynastie (env. 2,800 à 2,600 av. J.-C.), était marqué par des bases de murs dérasés à une hauteur d'un mètre au plus ; mais ce plan était assez complet pour qu'il fût possible d'en relever

et d'en reproduire l'ordonnance. Les murs, construits de briques crues, étaient revêtus, en dehors, de dalles en calcaire assez minces qui devaient leur donner l'aspect d'une construction appareillée en pierres de taille massives. Les parements des pavillons carrés et des ailes étaient inclinés comme ceux des temples, mais la façade s'élevait avec un aplomb parfaitement vertical.

Des fragments épars d'appuis et de linteaux en calcaire révélaient seuls l'existence de fenêtres qu'il a fallu reconstituer d'après celles du pavillon de Ramsès III, seul modèle que l'on puisse invoquer à cet égard. Les colonnettes qui forment les meneaux ou divisions de ces fenêtres, au Trocadéro, ont été restituées d'après un petit chapiteau en forme de fleur de lotus qui fut trouvé dans les ruines d'Abydos et n'a pu appartenir qu'à une membrure de ce genre. Sur le nombre et l'écartement de ces colonnettes, qui devaient être de bois, on ne peut faire que des conjectures et il ne faut voir ici qu'un essai probablement très voisin de de la vérité, à en juger par maint exemple analogue. On peut citer les fenêtres des temples de Karnak, qui, semblables de forme à celles-ci, sont closes par une série de prismes à bases carrées, très rapprochés, et formant une véritable grille de pierre par où pénétraient l'air et la lumière tamisés.

Un fragment en calcaire de corniche à gorge, que l'on a reproduite, fut trouvé dans les décombres et servit, par ses proportions, à déterminer approximativement la hauteur de l'édifice selon les lois de l'harmonie architectonique. Nous devons ajouter toutefois que la hauteur et les autres dimensions de notre pavillon égyptien ont dû être exagérées, tout en restant exactement proportionnelles à celles de l'original qui eussent été insuffisantes pour contenir des salles d'exposition. Les panneaux prismatiques et les ornements peints dont la façade est décorée ont été empruntés à l'ornementation usuelle des Égyptiens, car sur ce point les indications précises faisaient défaut. Au-dessus de la porte on voit l'emblème bien connu du vautour aux ailes éployées, tenant en ses serres les éventails princiers et les sceaux de l'éternité et qui est peut-être un emblème de protection [1]. Il surmonte le groupe hiéroglyphique du *plan de maison* et du *théorbe* qui peut se lire « *Pa-nefer* », c'est-à-dire *bonne maison*, ce qui reviendrait à « maison solide, belle, durable » ; ou bien

1. Cet emblème, reproduit avec les teintes conventionnelles du blason, orne l'entête de ce compte rendu. Il est extrait, ainsi que le Portrait de Mariette et le Souvenir du Caire, que nous donnons plus haut, de l'*Égypte à petites journées*, voyage archéologique et descriptif, par A. Rhoné, ouvrage couronné par l'Académie française. — (N. D. L. R.)

« maison du bonheur ». Comme ce groupe est inscrit dans le *sceau de l'éternité,* on peut supposer qu'il faut ajouter au sens des mots : « pour l'éternité ». Il y a peut-être dans cette inscription, assez fréquente sur les demeures antiques, une sorte de talisman destiné à écarter les mauvais esprits et fort en rapport avec la superstition égyptienne. Aujourd'hui, encore, les portes des maisons arabes sont surmontées d'un crocodile empaillé qui a pour mission d'arrêter les malheurs au passage en les gardant pour lui-même.

La galerie de bois, qui, selon la coutume antique, garnit ici le pourtour du *patio* ou cour intérieure, est le résultat d'une recherche archéologique de M. Mariette : c'est un essai de restitution d'une construction antique de bois, d'après les panneaux prismatiques de la façade, ornements que l'on retrouve jusque sur les sarcophages de la plus haute antiquité. Ces compartiments, taillés dans la pierre, semblent être l'imitation,



BORDURE ÉGYPTIENNE ANTIQUE, DÉCORANT LE PAVILLON ÉGYPTIEN.

la traduction et comme le souvenir d'un système de poutrellage et d'enchevêtrement de charpentes qui, mêlées au pisé, auraient peut-être constitué un mode primitif de construction, soit en usage encore, soit déjà tombé en désuétude et que la tentative de M. Mariette a pour but de rechercher et d'essayer, sans avoir la prétention de vouloir prouver qu'il a dû en être ainsi.

Nous ne quitterons pas le Pavillon égyptien qui, on le sait, contient les expositions de l'Isthme de Suez et de la Société européenne pour l'abolition de la traite en Afrique (expositions que M. de Lesseps se dévoue à venir souvent expliquer en public comme il le faisait en 1867), — sans mentionner des objets qui, par leur importance et leur nouveauté, intéressent l'art et l'archéologie. Dans la salle consacrée aux travaux des écoles et des imprimeries du gouvernement égyptien, on peut consulter les derniers ouvrages, peu connus encore, de Mariette-bey : l'*Album du Musée de Boulaq* et le *Voyage de la haute Égypte*, in-folio ornés de photographies traduites en héliogravures indestructibles par la maison Goupil, et qu'a édités M. Mourès, fondateur de la typographie de luxe en Égypte. Enfin les artistes en quête de documents sur l'Orient y

verront les photographies de M. Béchard, les plus belles et les plus grandes que nous connaissions, sur les costumes, les monuments et les habitants du Caire. Cette reine des villes orientales se métamorphose rapidement; elle disperse ou détruit les trésors de son art national pour se vêtir à l'européenne, mais sans faire attention qu'elle procède quelquefois comme le sauvage civilisé qui s'honore de mettre volontiers un frac sous une chemise!

IV.

LA GALERIE DES ANTIQUITÉS, AU PALAIS DU TROCADÉRO.

Moins brillant d'aspect qu'en 1867, établi d'ailleurs en un local moins fait pour lui, l'envoi du Musée de Boulaq offre néanmoins, cette année, l'intérêt de toucher aux questions les plus concrètes et les plus intéressantes de l'histoire de l'art égyptien. La collection ne fascinera pas les yeux du passant inattentif, mais décrite par le savant et très intéressant catalogue de M. Mariette (catalogue dont on aimerait à trouver l'équivalent dans toutes les sections de l'*Art rétrospectif*), elle laissera aux esprits réfléchis une somme de notions et d'idées vraies qui pourront rectifier plus d'une erreur encore accréditée.

L'idée qui a présidé au choix des monuments exposés est de présenter une sorte de genèse, puis de généalogie de l'art égyptien à partir des époques les plus reculées et, simultanément, de montrer l'outillage et les produits de l'industrie et de l'art lui-même. Bien que le cadre des demandes adressées en mars par M. Mariette, de France en Égypte, n'ait pu être rempli et que l'on doive regretter l'absence de bien des morceaux célèbres, et notamment des incomparables statues de Meydoun, un moment espérées, le programme reste brillant et fécond en enseignements.

Son premier enseignement est de donner, une fois de plus, un démenti à ce préjugé qui soutenait que l'art égyptien est invariable, qu'il est resté immobile et toujours soumis à une convention routinière assez éloignée des modèles libres et vrais que fournit la nature. On ne peut s'étonner qu'autrefois cette opinion ait paru fondée, alors que l'on connaissait seulement les œuvres d'époques où régnait la convention et que l'on s'en rapportait à un texte célèbre attribué à Platon, où il est dit que : « Il est défendu aux peintres et aux artistes qui font des figures et

autres ouvrages semblables, de rien innover, ni de s'écarter en rien de ce qui a été réglé par les lois du pays; la même chose a lieu en tout ce qui appartient à la musique. Et si on y veut prendre garde, on trouvera chez eux des ouvrages de peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans (quand je dis dix mille ans, ce n'est pas pour ainsi dire, mais à la lettre) qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui, et qui ont été travaillés sur les mêmes règles. » On connaît l'esprit peu critique et assez superficiel des voyageurs grecs, ainsi que les fréquentes contradictions qu'ils ont entre eux. Toutefois il n'est pas impossible qu'en un temps de décadence comme celui où Platon put voir l'Égypte, il y existât quelque coutume invariable de ce genre, même inconsciente; mais que cette loi ait toujours existé, que toutes les œuvres portent la même empreinte, c'est ce qui paraît démenti surtout pour l'époque reculée que les fouilles de M. Mariette ont fait connaître par de nombreux témoins. Grâce à ces fouilles, dont les premiers produits ont été vus en 1867, on peut constater que l'art le plus ancien que l'on puisse étudier, celui des IV^e^, V^e^ et VI^e^ dynasties remontant à près de quatre mille ans avant notre ère, procédait sans convention déterminée, avec autant de réalisme et de liberté que le lui permettaient soit l'impéritie et la timidité de composition qui se retrouvent chez tous les primitifs, soit le défaut d'imagination et le quiétisme inhérents à la race égyptienne [1].

Si nous prenons comme types les chefs-d'œuvre du genre le plus ancien, quelle vérité, quelle mobilité nous observons dans le rendu plastique des modèles et quelle diversité de caractères ils savent nous révéler à leur insu! Dans le petit *Scribe accroupi* du Louvre, découvert par M. Mariette, on retrouve, à l'état quasi-vivant, le type du serviteur rompu et stylé, toujours aux aguets, toujours prompt à saisir au vol la pensée du maître. Dans la célèbre statue de bois amenée en 1867, celle que les Arabes appelaient le *Scheikh-el-beled* tant elle ressemblait à leur chef de village, c'est le potentat riche, heureux et vigilant, à la fois commandant et commandé. Si nous abordons les statues royales de Chéphren, le fondateur de la seconde des grandes pyramides, le même réalisme nous fait franchir un abîme : nous avons devant les yeux l'image de la souveraineté incarnée jusqu'à divinité, de l'autorité sans appel mais non sans charges; c'est la majesté, l'impassibilité d'un pontife ou d'une idole humaine du vieil Orient. Ici le modèle même touchait à l'idéal et l'artiste y atteint par la force de l'imitation, par la puissance concentrée

1. Voir *la Sculpture égyptienne*, par M. Émile Soldi, grand prix de Rome. Paris, Leroux, 1876, in-8°, illustré.

de ce réalisme qui ailleurs descendra à la nullité, si le modèle est vulgaire. Toutefois, réalisme pour réalisme, les artistes gréco-romains n'étaient-ils pas supérieurs encore aux primitifs égyptiens quand, avec les types repoussants de Néron, de Vitellius, de Caracalla ou la banalité de tant de personnages obscurs dont les bustes remplissent les musées de Rome, ils trouvaient moyen de composer des chefs-d'œuvre d'individualité en qui se meuvent toutes les passions actives ou pesantes de la vie?

Le morceau capital de la première cage vitrée de notre exposition est le buste moulé en plâtre d'une des huit statues royales que M. Mariette trouva jetées au fond d'un puits antique lorsqu'il découvrit le temple, très antérieur aux pyramides, qui était enfoui sous les sables auprès du sphinx colossal de Gizèh. Nous laissons parler la notice : « On ne dira pas que cette tête est banale et le produit d'un art qui n'a jamais changé. Rien de plus personnel, au contraire, que la figure de l'individu représenté. Nous avons là sûrement un portrait et un portrait étudié avec une force et en même temps avec une délicatesse de main qui doivent d'autant plus fixer l'attention que la tête est celle du roi Chéphren, le fondateur de la deuxième pyramide. Voilà donc où en était l'art égyptien il y a environ six mille ans. Plus d'un visiteur se rappellera l'admirable statue du même roi qui a figuré à l'Exposition de 1867. La tête de celle-ci est plus vivante et en quelque sorte plus personnelle. Elle a été plus évidemment travaillée avec le modèle sous les yeux. Le roi était déjà vieux; il est beaucoup plus jeune sur l'autre statue. Les deux têtes n'en sont pas moins d'admirables spécimens de l'art de la sculpture sous les plus anciennes dynasties. »

Après ce chef-d'œuvre royal il convient d'en étudier un dont le modèle pourrait passer à première vue pour avoir été le fou du roi, genre d'office que l'Égypte pharaonique a connu. Il s'agit de la statue funéraire d'un nain qui fut un cuisinier, un cuisinier de renom, à en juger d'après la beauté du tombeau qu'il s'était fait construire près des pyramides. C'est justement dans l'irrégularité de sa personne qu'éclate le talent d'imitation de l'artiste chargé d'exécuter ce portrait, car on ne dira pas qu'il a copié un modèle banal de convention. La grotesque petite personne du nain, replète, ramassée, faite à l'aventure, est comme pétillante de vie, d'esprit et de malice; on le voit s'avancer en roulant sur ses petites jambes écartées, tandis que sa bouche lance un trait satirique. Rien de repoussant ni de trivial en ce petit monstre ainsi représenté, tant l'exécution en est harmonieuse, souple, pétrie en quelque sorte de grâce et de bonne humeur enfantines, tant le modelé

en est fin, le rendu vigoureux et plein. On remarquera que les jambes ne sont ni réunies ni avancées l'une devant l'autre, et que les bras ne sont pas collés au corps ni raidis selon l'usage le plus général.

Tout auprès, dans l'angle de la même cage, se voit une jolie statuette de femme agenouillée pour pétrir le pain d'offrande qu'en certains jours on portait dans les tombeaux, et que l'on fabriquait comme le fabriquent encore les femmes de la haute Égypte. Cette œuvre est pleine de souplesse et de grâce, et la pose n'en est certes pas hiératique. Il est vrai de dire que ce genre de pose devait se retrouver souvent sous le ciseau des sculpteurs primitifs (notre vitrine en contient deux autres spécimens), qu'il était facile à rendre et peu compliqué. Dans toutes les attitudes de son modèle, même les plus libres, l'artiste égyptien choisissait celles qui étaient simples, règulières, symétriques. Jamais de flexion de l'échine ou du cou dans le sens de l'horizontale, et pas plus de hanchement de la taille que chez les primitifs de toutes les écoles. Ici l'exécution du modèle est distinguée : on y reconnaît la complexion fine, la physionomie ouverte, aimable et animée du bon sourire de la toute jeune femme égyptienne, qui était déjà recherchée dans l'antiquité pour ce caractère sympathique et gai qu'elle a conservé jusqu'à nos jours. Les bras, tendus en avant pour le travail, sont souples et élégants, les muscles des jambes repliées sont finement accusés.

Dans la série des œuvres qui, par leur caractère, tranchent avec les époques postérieures, doivent se ranger plusieurs figurines funéraires qui portent le caractère de l'individualité et de la liberté. Un homme assis tient entre ses jambes un vase dans lequel il introduit une main pour y préparer l'offrande funéraire du tombeau où sera déposée sa statue. Un autre porte la main à sa tête en signe de deuil pour lui-même : c'est peut-être le geste qui rappelle l'acte funèbre de se couvrir de cendres. Une statuette de bois représente un homme qui se drape dans une ample couverture, peut-être un linceul. « Son attitude inusitée, fait remarquer M. Mariette, appartiendrait plus à une statue du temps des empereurs dans le style égyptien qu'à une œuvre antérieure de trente à quarante siècles à l'occupation romaine. »

Dans un tout autre esprit et selon la convention, dite influence sacerdotale, est conçue la charmante statuette de l'architecte *Nefer* qui a déja paru à l'Exposition de 1867. Le personnage est debout, adossé à un pilastre, les bras collés au corps et une jambe avancée devant l'autre. Cette petite figure est modelée avec une perfection, une puissance, une vitalité, où se retrouvent les caractères de la belle époque primitive. Le profil de la poitrine, de l'épaule, du bras et du poignet

est exquis. La main n'est pas traitée sommairement selon l'imparfaite convention que l'on remarque souvent, mais selon la nature. Les poignets, les genoux, toutes les attaches, sont remarquablement étudiés. La tête a un caractère de jeunesse, de vitalité heureuse et en même temps de résolution. Cette construction du corps que l'on reproche tant aux statues égyptiennes et qui se remarque ici, épaules larges et horizontales, hanches plates et taille efflanquée pour la capacité du thorax, sont encore les caractères physiques du fellah.

Comme types de l'art le plus ancien on remarquera encore les statues éparses dans la salle et placées sur des piédestaux isolés. « Toutes les statues de l'Ancien-Empire, dit M. Mariette dans les instructions adressées à M. Vassali au Musée de Boulaq, peuvent se rapporter à trois types. Le premier type et le plus ancien paraît appartenir à la fin de la IIIe dynastie et à la première moitié de la IVe. L'ensemble de la statue est trapu. Les perruques sont très évasées et couvrent l'épaule en laissant les oreilles à découvert [1]. Le cou est très court et aussi large que la figure. Les jambes sont mal faites. Quand il y a des hiéroglyphes, ils sont les uns sur les autres et de formes inusitées. Les épaules sont larges, la figure sèche et dure. » Le deuxième type appartient à la seconde moitié de la IVe dynastie. Un adoucissement se produit alors dans le style et s'affirme surtout sous la Ve dynastie. « Les faces sont pleines, souriantes, dit la notice; le nez est rond, la bouche bienveillante. On se souvient encore des grandes perruques évasées tombant carrément sur le dos; mais on emploie de préférence les perruques rondes qui couvrent et cachent les oreilles. Les hanches deviennent alors peu saillantes, et l'anatomie des genoux est étudiée avec un soin qu'on ne trouve pas autre part, » c'est-à-dire en dehors de l'Ancien-Empire.

« Le troisième type, dit l'instruction, appartient à la Ve dynastie. Les statues sont en calcaire, jamais en granit. La tête n'est plus couverte que de la perruque ronde. La figure est fine et souriante. Les jambes sont soignées, les genoux délicatement traités. A ce moment les têtes sont dégagées, c'est-à-dire qu'elles ne sont plus prises dans la masse de la plinthe contre laquelle la statue est appuyée. »

Ces statuettes se retrouvent, avec le groupement même du Musée de Boulaq, dans l'excellent dessin de M. Paul Laurens que nous donnons ici.

Ces caractères étant bien établis, venons maintenant à un objet qui

1. Les Égyptiens se rasaient la tête et portaient une perruque en guise de turban. Cette perruque, recouverte d'une draperie rayée, formait la belle coiffure aux ailes évasées qu'on appelle le *klaft*.



STATUETTES FUNÉRAIRES DE L'ANCIEN EMPIRE ÉGYPTIEN (ENVIRON 4000 ANS AV. J.-C.)

(Musée de Boulaq.)

surpasse tous les autres par l'ancienneté et la rareté; la comparaison deviendra plus aisée et fera ressortir les qualités exceptionnelles de celui-ci. Il s'agit de trois panneaux de fausse-portes, de trois bas-reliefs en bois, trouvés par M. Mariette dans le tombeau d'un nommé *Hosi* et reproduisant le portrait de ce personnage. « Comme plan, comme construction, comme choix de matériaux, dit la notice, ce tombeau se distingue profondément des autres, et, sur ces seuls indices, nous le placerions dans l'une des dynasties qui ont précédé la IV^e^, » c'est-à-dire antérieurement à la construction des grandes pyramides. « D'un autre côté, c'est au même résultat que nous fait arriver l'étude des trois panneaux de bois. Comparé au style des autres monuments de l'Ancien-Empire, le style des panneaux prend en effet, dans l'art égyptien, la place de ce qu'on appelle autre part le style archaïque. Les finesses de la gravure, le groupement inusité des hiéroglyphes et les formes rares de plusieurs d'entre eux, l'arrangement jusqu'à présent unique des ustensiles que le personnage porte dans ses mains, sont en effet des traits distinctifs qui nous montrent dans les trois panneaux, des monuments extraordinairement anciens. »

En jetant les yeux sur les dessins nets et consciencieux qu'en a faits pour la *Gazette* M. Édouard Garnier, on reconnaîtra que le type de la tête d'Hosi diffère entièrement de ceux dont nous indiquions les caractères. Les traits sont durs et même sauvages, quoique fins. Le profil est fortement aquilin, les maxillaires très accusés, les pieds bien cambrés. L'ensemble des personnages révèle une race nerveuse et sèche assez semblable aux Bédouins ou aux Syriens; malheureusement on manque d'autres exemples de ce genre pour établir si la race primitive des Égyptiens était conforme à celle-ci, ou si le personnage que nous avons sous les yeux était un individu isolé, provenant peut-être d'une autre contrée que l'Égypte; et en l'absence de preuves affirmatives, la saine archéologie ne peut se prononcer. Ce que l'on remarque avec étonnement dans un objet d'art plus ancien que tous ceux trouvés jusqu'à ce jour, c'est l'admirable et savante finesse du modelé, la perfection des détails anatomiques, la rare habileté, l'esprit même avec lesquels les hiéroglyphes sont sculptés en relief. On peut se demander, en vérité, si jamais la perfection du travail a été plus loin.

Pour terminer cette série « des plus antiques témoins qu'aucun peuple puisse montrer des premiers essais que l'homme a tentés dans la voie de la civilisation », des tableaux reproduisant un choix des plus anciens bas-reliefs ont été placés sur les murs de la salle. Une légende, ainsi conçue, leur sert de titre commun : « Tableaux destinés à faire connaître, d'après

les monuments contemporains, l'état de la civilisation, il y a environ six mille ans. »

A la lecture de cette légende, nous avons entendu bien des gens s'écrier, avec une sorte d'indignation, qu'il y a six mille ans le monde n'était pas encore créé! Tel est l'effet de la routine conventionnelle du premier enseignement, nous dirions presque « de l'influence hiératique », pour utiliser le terme qu'on applique généralement à la routine de l'art égyptien. Malgré la légende, beaucoup de visiteurs annoncent que les personnages représentés sont des Chinois, voire même des Lapons ... et ils passent, car « tout le monde connaît la Chine » !

Nous n'en dirons pas autant, mais ne nous arrêterons pas longuement à ces scènes représentatives qu'il faut voir et étudier de près avec la notice explicative de la Galerie, en se souvenant que, dans les tombeaux de Memphis, elles ne sont pas simplement dessinées au trait, mais sculptées dans la pierre en bas-reliefs très plats comme sur les panneaux de la tombe d'*Hosi*. Au point de vue de l'art, ces bas-reliefs des IV^e^ et V^e^ dynasties rentrent dans le caractère bien connu de l'Ancien-Empire. Il y règne une extrême liberté de composition; le sentiment du dessin réaliste s'y affirme, mais n'ayant pas la prudence, la réserve, la sobriété qu'il met dans l'art statuaire, il n'atteint pas sa perfection souvent irréprochable. Les attitudes animées des personnages sont rendues avec gaucherie et naïveté, bien que le dessin des détails soit assez correct. Aucune idée de la perspective : la figure du corps humain est très rarement représentée de face et jamais de trois quarts. Dans le profil, on voit que le dessinateur, malgré de nombreuses tentatives, ne peut arriver à rendre le dessin des épaules vues en perspective, et il semblerait que, pour sortir d'embarras, il prend le parti de les tracer de face, tandis que le reste du corps ne montre qu'un côté. Il est à remarquer que plus on descend le cours des âges, plus ce parti pris s'établit avec les méthodes conventionnelles. Ce que le dessinateur égyptien réussit le mieux à reproduire, c'est la silhouette des animaux de toutes sortes, et cela se comprend puisque l'animal a des allures, des mouvements, un aplomb, plus simples, plus faciles à saisir que ceux du corps humain.

Au point de vue de l'histoire, ces tableaux sont précieux en ce qu'ils nous montrent le caractère pacifique et agricole de l'un des premiers noyaux de la civilisation humaine, isolé comme une île bien abritée et bien défendue au milieu du vaste océan de vie sauvage et peut-être anthropophage qui couvrait alors l'Europe et la plus grande partie de l'Asie. Il suffit d'énoncer les titres de ces tableaux, choisis dans plusieurs tombeaux, pour s'en faire une idée.

On y voit des intérieurs de fermes élégantes, où des serviteurs nombreux sont occupés à engraisser, à gaver des volatiles de toutes espèces, comme on le fait aujourd'hui. « A ce moment, dit la notice, le pilier carré, massif et lourd, n'est déjà plus seul en usage et les peintures de notre tableau prouvent que la svelte colonne de bois à chapiteau de lotus fermé avait déjà paru. C'est là un fait considérable. Une architecture raffinée comme celle dont nous avons un échantillon est l'irrécusable témoin d'une civilisation qui est déjà bien éloignée des premières années de son enfance. »

Plus loin, ce sont des scènes de labourage, de semage, de récoltes, d'élevage et d'engraissage de bestiaux. Des scènes de pêche, de chasse aux oiseaux, aux taureaux, aux gazelles, aux antilopes, aux lions, aux crocodiles et même aux hippopotames. « Qui, dans ces eaux peuplées de crocodiles et d'hippopotames, dit M. Mariette, dans ce fouillis de roseaux si élevés que par les fleurs qui les surmontent, ils forment au-dessus de la tête d'un homme un dôme impénétrable au soleil, reconnaîtrait un paysage d'Égypte aux environs de Memphis, c'est-à-dire à peu près à la hauteur du Caire? De nos jours l'hippopotame a disparu sans retour et le crocodile ne se rencontre plus qu'au delà de la première cataracte. Plus de déserts peuplés de lions, de léopards, de troupes de bœufs sauvages, d'antilopes, de gazelles. L'Égypte de la Ve dynastie, telle que nous la montrent les tableaux contemporains, ne ressemblait que peu à l'Égypte moderne. On dirait que l'Égypte moderne est plus loin du tropique, ou plutôt que l'Égypte ancienne, aux premiers temps de son histoire, possédait une végétation, un climat, une flore, une faune, d'une nature plus tropicale. »

Les autres tableaux représentent des scènes de danse, de musique, de jeux de force ou d'adresse. Tous les travaux de l'art ou de l'art industriel y sont représentés avec leurs outillages et leurs procédés très simples : menuisiers, fabricants de meubles, charpentiers, constructeurs de navires, mariniers, peaussiers, tapissiers, saltimbanques, sculpteurs, potiers, orfèvres, verriers, cuisiniers, scribes et prêtres sont à l'œuvre dans les différents offices de leurs métiers ou de leurs charges. On voit jusqu'à des scènes de marché où les transactions commerciales s'effectuent non au moyen de la monnaie frappée, instrument que l'Égypte pharaonique n'a jamais fabriqué, mais par des échanges en nature. Ce que l'on n'a jamais trouvé dans les tableaux de l'Ancien-Empire, c'est la figure d'un guerrier. De là faut-il conclure avec M. Mariette que la première Égypte « est avant tout un pays d'agriculture, voué aux travaux paisibles des champs et à l'élève des bestiaux »?

Les apparences du moins sont conformes à l'hypothèse. « Et peut-être, ajoute-t-il, est-ce à cette enfance tranquille, sobre, exempte d'alter-



PANNEAUX DE BOIS DU TOMBEAU D'HOSI (III^e DYNASTIE.)

(Musée de Boulaq.)

natives et de passions que l'Égypte a dû sa longévité et la verte vieillesse qui, quatre mille ans plus tard, lui permettait de jouer un rôle encore si actif dans les affaires du monde. »

Nous avons passé en revue la portion la plus ancienne, la plus intéressante des objets exposés. Les séries qui suivent ont une grande importance au point de vue de l'histoire de l'art et de ses procédés; mais elles sont plus connues en ce que les différents musées, et notamment le musée du Louvre, en possèdent des spécimens qui, étant moins rares que les précédents, se trouvent plus répandus. Aussi, comme nous ne sommes déjà que trop sorti des limites du cadre qui nous était imposé passerons-nous plus rapidement sur ce qui resterait à dire.

La deuxième cage vitrée renferme des objets d'un âge beaucoup moins reculé, mais très précieux en ce qu'ils nous font connaître les procédés de la sculpture usuelle, art extrêmement répandu, puisque le sculpteur de l'Égypte ancienne cumulait les fonctions de scribe, de peintre et de décorateur pour les monuments publics et privés. L'écriture à elle seule, composée de signes empruntés aux différents règnes de la nature, obligeait le graveur d'inscriptions à connaître les lois du dessin et du modelage et à les pratiquer d'une façon consciencieuse et correcte. Aussi la bibliothèque d'un sculpteur devait-elle être une collection de modèles aussi variés qu'excellents. C'est une collection de ce genre que nous montre la deuxième vitrine. Elle renferme une série de modèles gradués : quinze bustes nous font voir tous les états par lesquels passait un morceau de sculpture depuis l'ébauche jusqu'à l'achèvement de l'œuvre. Un de ces bustes est scié selon la verticale, afin de donner très nettement le contour du profil. Un autre, à peine dégrossi, se termine à l'occiput par un plan vertical sur lequel sont tracées à la pointe les divisions qui permettaient au sculpteur de jeter les bases du galbe à reproduire. Tous ces bustes portant au front l'*uræus* ou aspic, ornement des coiffures divines devenu le signe de la royauté, reproduisent probablement les traits de quelque pharaon. La sculpture en effet multipliait les images du roi régnant dont le type devenait sans doute une sorte d'étalon dont se rapprochaient instinctivement tous les autres. N'est-ce point là une tendance quasi-éternelle dans l'humanité que l'imitation du maître? Et nos artistes français de l'ancien régime, ne reproduisaient-ils pas dans les portraits qu'ils peignaient ou gravaient quelque chose du type royal, soit que leurs modèles s'appliquassent eux-mêmes à en approcher, soit que le portraitiste s'y laissât pousser par une mode ou par un penchant involontaire?

Au sommet de la vitrine est placée une statue inachevée, ébauchée par enlèvement de plans successifs suivant les procédés invariables en usage. Tout autour sont disposés d'autres modèles gradués à différents états d'avancement: bas-reliefs de figures humaines en pied traitées

avec une finesse de détails incroyable, et silhouettes d'animaux. On remarque parmi ces derniers un lion passant, admirable pour la largeur du style, pour la justesse des proportions et des détails; une tête de chacal, où le caractère sauvage de la bête fauve est rendu comme la nature le donne. En somme, ce matériel de travail est plus d'un artisan qui reproduit indéfiniment d'excellents modèles, que d'un artiste qui s'en sert pour guider son inspiration. L'artisan égyptien n'invente rien et ne vise qu'au réel. Il faut avant tout que l'hiéroglyphe qu'il trace, que la divinité qu'il ébauche se reconnaissent de suite en restant conformes à la grammaire usuelle, et non que l'œuvre exprime quelque sentiment nouveau et personnel de l'artiste. L'œil égyptien saisit vite et bien la structure et l'harmonie du corps; il est juste, clairvoyant, subtil. Toujours réaliste, il n'est jamais conduit ou égaré par l'imagination qui peut mener soit au génie, soit à la folie, mère de la monstruosité.

Après avoir examiné les œuvres de l'art le plus ancien, le plus parfait, le moins immobile que l'Égypte ait produit, celui des IV^e^ et V^e^ dynasties, on rouve encore à admirer des ouvrages de temps bien postérieurs, et entre autres ceux de la XVIII^e^ dynastie (env. 1700 av. J.-C.) qui marque une ère de renaissance après l'expulsion des Hyksos ou Pasteurs dont la longue domination semblait avoir fait rétrograder la civilisation. Nous avons ici, de cette époque fameuse qui a enrichi tous nos musées, les bustes moulés en plâtre de deux statues colossales, dont les débris sont au Musée de Boulaq. L'un, placé près de la vitrine des modèles gradués, est le portrait du pharaon Thoutmès III (1625 av. J.-C.), le héros du Nouvel-Empire et dont le règne, long d'un demi-siècle, marque l'apogée de la puissance pharaonique. Ce roi couvrit les rives du Nil d'édifices nouveaux et soutint des guerres heureuses depuis le fond de l'Éthiopie jusqu'à Ninive: « L'Égypte, selon l'expression du temps, pose ses frontières où il lui plaît[1]. » La physionomie du grand roi, jeune, vigoureuse, souriante, spirituelle, subtile même, est de celles que l'on trouve

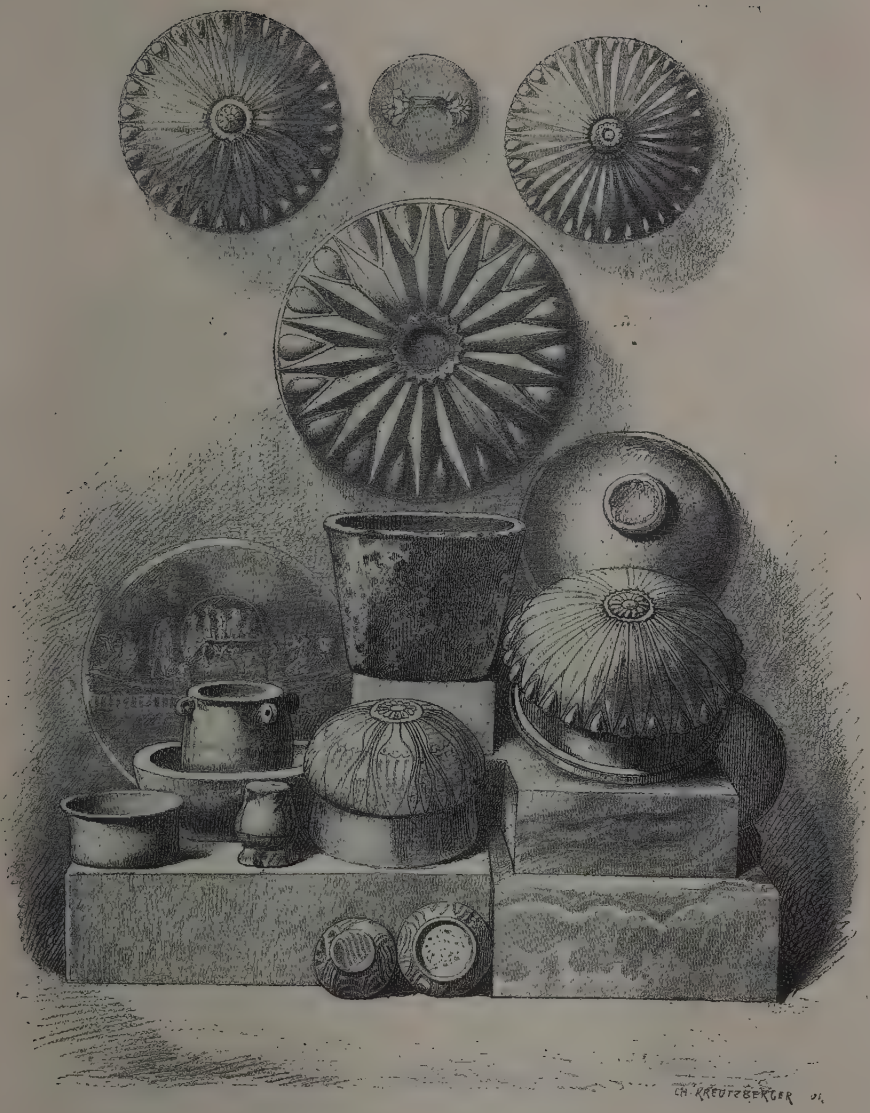
1. *Aperçu de l'histoire d'Égypte,* par Mariette-bey, Paris, Franck, in-12. A l'angle opposé de la salle, on voit les cartes des campagnes de Thoutmès III en Syrie, en Éthiopie et au pays des Somal (cap Guardafui), dressés par M. Mariette d'après les textes géographiques découverts par lui en 1874 sur les pylônes d'un temple de Karnak qui n'avaient pas encore été dégagés des décombres. La liste de la Syrie compte les noms de 119 villes prises par les Égyptiens, dont 74 ont pu être reconnus et forment un véritable état de lieu de la terre de Canaan, près de 300 ans avant qu'elle ne fût conquise par les Hébreux.

Sur cette matière, voir le *Dictionnaire topographique abrégé de la terre sainte,* par M. de Saulcy, membre de l'Institut, 1877, in-12.

encore en Orient. Le contour du nez est mâle et accentué par une légère courbure que notre dessin ne rend malheureusement pas. Les joues sont pleines, les pommettes assez proéminentes, mais l'ovale du visage est harmonieux. La bouche, aux lèvres ourlées, se relève aux commissures et respire avec la fermeté, une subtilité qui n'a rien de moqueur. Sous le voile de placidité impersonnelle, qui, plus qu'aux époques anciennes, uniformise les ouvrages de ce temps, on démêle un caractère résolu, entreprenant, habile et prompt à saisir les occasions.

L'autre buste colossal, servant de pendant, est celui de la reine Taï, femme d'Aménophis III, roi postérieur d'une cinquantaine d'années au précédent, grand constructeur et fondateur des célèbres colosses dont l'un fut appelé *Colosse de Memnon* au temps de la domination romaine. Cette reine, de race étrangère à l'Égypte, fut mère de cet Aménophis IV qu'elle poussa à persécuter, à révolutionner ses États pour leur imposer le culte religieux de sa nation. Aucune trace de fanatisme n'apparaît encore sur les traits jeunes et charmants de ce portrait. La physionomie en est essentiellement douce, suave, séduisante. Avec ses linéaments ronds et fins, on croirait voir quelque Juive de Damas, de celles qui n'appartiennent pas au type anguleux. Elle a de l'odalisque ce sourire charmeur qui provient moins de l'âme que d'une quiétude de nature tout extérieure. Cependant, malgré sa douceur et son charme, ce n'est pas là une figure molle, sans volonté ni énergie. Sous le voile de placidité inconsciente dont l'a peut-être couverte l'artiste égyptien, cette physionomie recèle une sorte de ténacité judaïque à la façon de l'Orient, c'est-à-dire opérant par voie de séductions et d'artifices, moyens tenus en honneur par les purs Orientaux, en déshonneur par les vrais Occidentaux. Nous en donnons la reproduction en tête de cet article.

Nous ne pouvons mentionner que sommairement la troisième cage vitrée, contenant un choix remarquable des produits variés de l'art en Égypte : bijoux d'or pharaoniques, grecs, romains, byzantins ; beaux spécimens de figurines en faïence aux couleurs éclatantes ou multiples, et descendant jusqu'à des proportions microscopiques ; grands et petits bronzes de premier choix, parmi lesquels une statuette du taureau Apis portant au front la tache blanche et sacrée qui figure un triangle d'argent. L'inscription en caractères grecs cariens, qui garnit le pourtour du socle, nous reporte à ce moment intéressant de la XXVI^{e} dynastie (environ 550 avant J.-C.), où le roi Amasis attirait en foule les Grecs, introduits en petit nombre depuis cent ans, et leur donnait domaines et fonctions, état de choses qui contribua sans doute à favoriser le voyage d'Hérodote, vers 450.



VASES SACRÉS EN ARGENT (XXVI^{e} DYNASTIE).

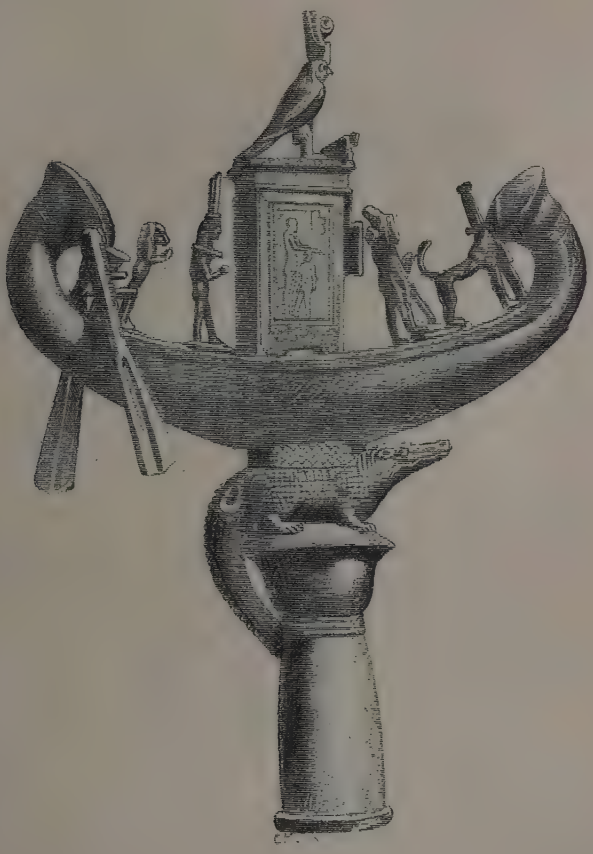
(Musée de Boulaq.)

Nous retrouvons ici, comme en 1867, les fameux vases d'argent massif en forme de fleurs de lotus épanouies qui, probablement, ont fait partie du matériel d'un temple égyptien, et que M. Mariette a découverts dans une cachette bien maçonnée, sur l'emplacement de la ville antique de Thmuïs dans le Delta. D'après leur élégance et la quantité des ornements qui les chargent, il est possible qu'ils ne datent que de six siècles avant J.-C. Pour les Égyptiens, l'argent était de l'or blanc, et le plus précieux de tous les métaux parce qu'il était le plus rare.

Il y a là de charmantes figurines de bois sculpté; celle entre autres que l'on connaît sous le nom de *la Nageuse* et qui faisait partie d'une cuiller à parfums, objet dont le Louvre possède plusieurs spécimens complets : le corps de la jeune femme qui nage, les bras étendus, en formait le manche. La tête, aux traits fins, aimables, expressifs, porte la coiffure des princesses de la XIX^e^ dynastie, contemporaine de Moïse, et c'est ainsi que, dans un *Moïse sauvé des eaux*, on devrait peindre la fille du pharaon. D'autres figures en bois, mais funéraires, nous montrent le costume civil des Égyptiens au temps de Moïse ; elles ont servi à M. Mariette dans ses tentatives de restitution du costume antique, alors que, pour inaugurer la nouvelle salle du Caire, il s'agissait de monter l'opéra d'*Aïda*, dont il avait composé les scènes et les paroles que Verdi mettait en musique. M. Heuzey, de l'Institut, s'en est également servi pour son cours d'archéologie à l'École des Beaux-Arts, où il traite du costume égyptien. On remarque surtout quatre statuettes d'hommes vêtus d'une sorte de robe courte faite d'une draperie à petits plis, serrée à la taille, disposée en pèlerine sur les épaules et en tablier évasé sur le devant, le tout avec une forme élégante et commode. Les pieds sont chaussés de légères sandales et la tête est rasée en vue de la perruque du klaft.

La quatrième cage contient un assortiment d'armes et d'objets mobiliers dont plusieurs remontent aux XI^e^ et XII^e^ dynasties (env. 2850 à 2600 av. J.-C.) : arcs, flèches, houes en bois, pieds de meubles incrustés, tabourets couverts en paille tressée comme de nos jours, linges à franges, etc. Il y a même un marteau de bois à l'usage des tailleurs de pierre, trouvé dans la pyramide du roi *Ounas* (V^e^ dyn., plus de 3000 av. J.-C.) ; en revanche, un niveau triangulaire d'architecte, qui pourrait servir encore, ne date que de l'époque de Moïse, c'est-à-dire de treize siècles avant notre ère. Un petit modèle antique de coffret en bois de deux couleurs, brun-noir relevé de jaune clair, et vieux de 4500 ans, a servi de modèle pour les meubles du Musée de Boulaq et de la présente exposition. Enfin, dans une vitrine circulaire placée au centre de la salle sous un *naos* ou portique de style égyptien, sont disposés d'autres objets d'étude pour

l'histoire de l'art ; silex taillés de différentes provenances et associés à des amulettes en pâte de verre bleue, outils de toutes sortes en bronze, jeux de dames, palettes de scribes et de peintres de l'Ancien-Empire avec



BARQUE SACRÉE PORTANT LA DÉESSE PACHT DANS UN TABERNACLE.

(Couronnement en bronze d'un bâton de procession. — Musée de Boulaq.)

couleurs et pinceaux qui pourraient reprendre leur travail interromup depuis plus de 5000 ans ; moules de toutes formes et de toutes grandeurs pour les innombrables amulettes en pâte de verre colorée où l'art du verrier accomplissait déjà des tours de force comme richesse et variété de coloris, comme délicatesse et complication du dessin, en des dimensions quasi-microscopiques.

Si intéressants que soient un art, une civilisation, il faut les voir tels qu'ils sont, car leurs imperfections même et les causes qui les ont engendrées ne servent qu'à mieux définir leur vraie physionomie. Telle contrée, tel peuple. Le climat de l'Égypte, qui, grâce à la siccité absolue de son atmosphère, conserve indéfiniment les objets les plus périssables, semble



LE DIEU NEFER TOUM.

(Bronze du Musée de Boulaq.)

aussi, par la nature heureuse et invariable de son ciel, avoir doué ses habitants d'un caractère de douceur, d'indolence et de sécheresse intellectuelle qui ont pu engendrer cet esprit de routine, de conservation et de soumission qu'on leur reconnaît toujours. Les causes qui hâtèrent l'éclosion de leur primordiale civilisation paraissent avoir été celles qui l'immobilisèrent après ses débuts. Ce qui avait fait sa force initiale fit sa faiblesse: la douceur immuable et la facilité de l'existence, l'absence de besoins écartèrent de l'esprit égyptien ce trouble de la recherche et de la lutte, cette ardeur persévérante de progrès dont la récompense est l'apparition

du génie indépendant, créateur et fécond jusque dans l'avenir. En Égypte, jamais l'esprit ne connut sans doute ces profondeurs, ces hardiesses et ces divergences de la pensée qui ont animé, agité l'Occident et l'ont conduit si loin en peu de temps. Il ne s'y forma point de caractère public ou politique, et le peuple, toujours asservi, ne sut qu'être l'instrument d'un despotisme superbe qui ne lui rendit jamais rien. L'art et la religion ne tardèrent pas à être absorbés l'un par l'autre; ils traversèrent les âges inattaquables et presque invariables, mais vieux de cœur avant le temps et doués seulement d'une vitalité qui leur fit traverser les plus longues épreuves sans être assez puissante pour les porter au delà du cercle où ils s'étaient enfermés après leurs premiers pas.

D'ailleurs, pouvait-il en être autrement? Le monde social était alors si simple, si primitif que tout ce qu'il pouvait faire était de fixer l'ébauche d'une morale juste et d'un art vrai, également exempts de difformité. Tout l'horizon de l'artiste fut de prendre conscience de l'être vivant par l'observation rigoureuse, puis par une traduction à grands traits de modèles aussi simples que sa propre pensée, mais auxquels la contemplation permanente d'une nature puissante et sereine imprimait un caractère idéal d'éternelle grandeur.

ARTHUR RHONÉ.



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE[1]

(SUITE ET FIN.)

SUISSE

Sans être nombreux, puisqu'ils ne comprennent guère qu'une centaine d'ouvrages de sculpture et de peinture; sans même que leur valeur tranche sur la moyenne des autres expositions par l'originalité de l'invention, de la pratique ou du caractère, les envois de la Suisse, à l'Exposition universelle, n'en présentent pas moins à la critique des éléments de discussion et d'étude d'un sérieux intérêt.

A ne prendre seulement que la question de mesure dans laquelle l'action de l'État s'exerce, chez nos voisins, à l'endroit des beaux-arts, ou celle de l'utilité même de ces rapports, et cette autre, encore si obscure, des conditions nouvelles que semblent devoir imposer aux arts plastiques les mœurs, les goûts, les tendances des sociétés républicaines, l'exposition de la Suisse soulèverait déjà, on le voit, plus d'un curieux problème.

Mais, strictement limité à la constatation de l'état présent de l'art chez les diverses nationalités représentées au Champ de Mars, notre cadre nous interdit de toucher à ces questions autrement que pour en indiquer sommairement la nature et la portée.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVIII, p. 398.

Aussi nous bornerons-nous à faire observer à nos lecteurs que la Suisse, pays d'application des libertés radicales, abandonnant à l'initiative individuelle, aux collectivités particulières, une action dirigeante qu'elle se refuse d'assumer, répond simplement aux partisans de la centralisation gouvernementale, à ceux-là qui pensent que l'État, fût-il démocratique, est tenu, de toute nécessité, de protéger, de diriger et d'avoir les Beaux-Arts en étroite tutelle, en montrant dans les diverses branches de la production artistique, — entièrement laissée à elle-même, — une activité, des efforts et une expansion dans tous les sens qui sont loin de témoigner contre l'excellence de son libre principe.

En face des frappants résultats obtenus de cette pratique du *self-acting*, si absolument en opposition avec nos traditions administratives, et sans vouloir prématurément conclure d'une expérience qui, historiquement, n'est d'ailleurs ni nouvelle ni unique, nous nous en tiendrons à cette remarque, qu'en fin de compte il n'appartiendra pas à l'école autoritaire de tirer de l'exposition de la Suisse de nouveaux et bien victorieux arguments.

Obéissant à d'irrésistibles affinités de langage et de race, la Suisse se trouve entraînée dans le mouvement intellectuel et artistique des grandes nationalités qui l'enveloppent. Aussi n'est-elle point parvenue et ne parviendra-t-elle sans doute jamais à se créer une expression d'art propre, une école. De même donc que la Confédération helvétique est composée de cantons de langue allemande, française et italienne, de même on voit clairement au Champ de Mars l'Allemagne, la France et l'Italie exercer sur ses artistes une influence plus ou moins directe et prépondérante. A l'heure présente, c'est la France qui paraît y avoir la plus large part.

Dans leurs honorables efforts pour aborder l'art élevé, MM. Léon-Paul Robert et Zuber Bühler se réclament tout particulièrement de notre enseignement académique. On sait que le tableau de M. L.-P. Robert, les *Zéphyrs d'un beau soir*, exposé au Salon de l'année dernière, lui a valu une médaille. Sa composition, agencée avec goût, est d'un dessin assez remarquable, mais d'une coloration bien peu juvénile et trop assagie. La *Naissance de Vénus*, de M. Zuber Bühler, vise au style. L'arrangement en est gracieux et la couleur suffisamment décorative, quoique un peu conventionnelle et mince. M. Zuber Bühler est un élève de Picot.

Nous noterons rapidement quelques portraits d'une réelle valeur, tels, par exemple, que le portrait de femme, en toilette de satin blanc, s'enlevant sur une draperie rouge sombre, qu'a signé M. A. Berthoud ; le portrait très vivant de M. Cérésole, ancien président de la Confédération

suisse, par le même artiste ; la *Famille F...*, de M. E. Stückelberg, qui s'y montre un peintre robuste, contenu et très expressif, de même que dans ses autres portraits de M. N. B... et de Mme St... On retrouve dans ce dernier quelque chose du sentiment délicat de Flandrin, et cette poétique affinité vaut qu'on la relève.

Les sujets pittoresques occupent dans l'exposition de la Suisse une place assez importante. Tandis que M. Castres avec sa *Caravane*, que MM. Eugène et Jules Girardet avec leurs diverses études prises au Maroc, s'appliquent à suivre les traditions de nos peintres de l'Orient, M. Conrad Grob s'inspire de l'histoire de sa patrie et reproduit, avec ses curieux détails de costumes et d'armes, la *Bataille de Sempach*.

Les sujets de genre sont plus nombreux encore. Quelques-uns sont des morceaux très étudiés, très peints, et veulent une étude attentive. Le *Dîner de circonstance*, de M. Vautier, — né à Lausanne, mais qui travaille à Dusseldorf, — placerait partout son auteur au premier rang dans la peinture de mœurs. C'est là, en effet, une remarquable et fort amusante composition, aussi variée de types que de physionomie et toute pleine sous son apparente bonhomie de la plus spirituelle causticité d'observation, mise au service d'une pratique consommée et de la plus parfaite entente de la construction du tableau. Il y a là, assis table, promenant son regard de supériorité accueillante sur l'assistance de paysans, tout embarrassés de leur personne et gênés encore par leurs habits des dimanches, un certain personnage officiel, sans doute quelque préfet en tournée, décoré, cravaté de blanc, gourmé, important, qui est une figure excellente. Un autre excellent type, c'est le militaire retraité, vu de dos, avec un grand col noir qui lui sangle la nuque. Le pasteur, son interlocuteur, ainsi que l'homme assis entre eux possèdent des têtes comiques d'une vérité d'observation saisissante, de ces têtes dont on dit qu'on les a certainement vues quelque part. Debout, près du préfet, une belle fille, les mains croisées, le regarde, l'étudie pour mieux dire, du coin de l'œil, et son expression mi-admirative, mi-railleuse, est de la plus piquante finesse. A droite, une vieille servante apporte glorieusement le potage, et, tandis que les paysans font encore mille façons pour prendre leur place au bas bout de la table, on voit se presser au dehors contre les vitres de la porte, de curieuses têtes d'enfants. Le *Dîner de circonstance*, seul tableau qu'expose M. Vautier, date déjà de 1871. S'il nous révèle qu'à cette époque l'artiste inclinait visiblement à suivre dans ses colorations, à dessein apaisées et un peu trop tranquilles, les méthodes de M. Knaus, il ne nous renseigne pas sur les modifications qui auront

pu s'introduire depuis lors dans ce curieux talent. Profondément doué autrefois du sentiment de la grâce rustique et des gaietés naïves, il est à regretter, dans l'intérêt de notre enquête, que M. Vautier n'ait pas pas joint à son envoi quelque autre sujet, d'allures plus simples et franches, moins chargé aussi d'intentions : M. Vautier est, parmi les peintres, du petit nombre de ceux dont on voudrait tout connaître.

Nous revoyons avec plaisir l'amusant tableau intitulé le *Mariage à la mairie*, que M. Simon Durand avait envoyé au Salon de 1875; on se souvient du franc succès de gaieté qu'il y obtint avec les mines inquiètes, troublées, impatientes, des invités de cette risible noce, attendant *son marié* problématique. M. Simon Durand nous montre encore deux autres toiles d'une facture plus libre et plus nouvelle. L'une, désignée au catalogue sous le titre de *Un bout de conduite*, représente une troupe de bohémiens précédés de leur chariot, menant leurs ours en laisse et s'avançant, chargés de leur attirail, par un chemin tout blanc de neige sous l'étroite surveillance de deux bons gendarmes. L'autre toile, *Un Marché*, est un véritable feu d'artifice de tons éclatants et heurtés. Il y a là une exubérance et un appétit de couleur qui se disciplineront certainement quelque jour; M. Simon Durand en est encore à chercher sa voie, mais il nous semble de taille à se faire une personnalité.

Deux tableaux de genre : les *Bohémiens au bord de la Birs* et la *Diseuse de bonne aventure*, par M. Stückelberg, sont des morceaux solidement peints et très expressifs, mais un peu appuyés et éparpillés d'arrangement et d'effet. *La Politique au couvent*, de M. Bosshardt, se réclame de l'école de Munich pour la propreté et les procédés lisses et un peu ténus de l'exécution. *Il pleut*, par M. Ravel, de Genève, est une jolie peinture, finement observée, et la *Fournée au village*, de M. Burnand, trop serrée et manquant d'air dans les plans de gauche, n'en dénonce pas moins, chez son auteur, un certain sentiment des choses de la vie champêtre. Nous n'aurons garde d'omettre le *Marché de Traëtto*, de M. Bourcart, scène fourmillante d'agitation et de vie, traitée dans la couleur en vogue à cette heure à Naples, c'est-à-dire gaie, légère et tout à fait pimpante d'aspect.

Si Calame et Diday ont encore en Suisse des continuateurs de leur manière détaillée, mesquine et froide de rendre la nature alpestre, nous ne voulons pas les avoir. Ce petit art-là, qui a pourtant eu ses enthousiastes et son école, est mort, bien mort, et l'influence de notre école naturaliste l'a, depuis longtemps, relégué dans ces espaces limbiques où errent sans doute aussi, ombres creuses et chimériques, les paysages historiques de Michalon, de Bidauld, de Watelet et de Valenciennes.

Les paysagistes helvétiques ont donc désappris les pauvretés de ces méthodes d'antan et écouté les éloquentes leçons de Th. Rousseau, de Troyon, de Courbet et de Daubigny. Aussi l'exposition de la Suisse renferme-t-elle plus d'une bonne peinture due à l'étude attentive de ces maîtres ou puisée, à leur exemple, à des inspirations formelles et vécues. M. Bodmer, dont les lecteurs de la *Gazette* ont été souvent mis à même d'apprécier le talent, est un des vétérans parmi ces bons ouvriers et ces convaincus de la première heure : ses envois au Champ de Mars, des paysages, des études en forêt de gracieux motifs de décoration, offrent tous de l'intérêt. M. Baudit, qui appartient à cette même génération d'artistes consciencieux, a deux paysages : la *Lande de Begaar* et l'*Étang de Lacanan*. Sans marquer une évolution dans sa manœuvre, ils montrent que le peintre progresse sans cesse et peut progresser encore. M. Castan, dans ses deux toiles intitulées *Sous bois dans le Berry* et les *Bords de la Creuse à Gargilesse*, si magistralement décrits par la plume de George Sand, fait preuve d'une fermeté de dessin dans l'assiette de ses terrains et dans la plantation de ses arbres qui demanderait peut-être d'être soutenue par plus de vigueur et d'accent dans le coloris.

En bon élève d'Appian et de Courbet, M. Pata a peint grassement et largement un *Village de Normandie* par un temps de neige, ainsi qu'une excellente étude de la côte normande.

Nous citerons encore les deux paysages — des vues d'*Étangs* en Camargue — d'une couleur robuste et superbe, de M. Potter; un très beau site de montagnes avec quelques animaux de M. Lugardon ; *Unspunnen, environs d'Interlaken*, par M. Auguste Berthoud, étude d'une grande sincérité et de l'effet le plus pittoresque ; les *Bords du lac Léman* et les *Laveuses de San-Remo* de M. Bocion, en progrès marqué dans ses colorations plus largement comprises, et ne manquant ni de transparence ni d'harmonie, et encore ces paysages, pris en Hollande, par M. Stengelin, dont les ciels dramatiques et les terrains robustes et gras sont évidemment inspirés de l'étude des lumineux chefs-d'œuvre de Salomon Ruysdaël et de Van Goyen.

Nous devons, sous peine de déni de justice, une mention toute spéciale aux paysages de M. E. David, un nom encore inconnu hier, et que l'Exposition du Champ de Mars révèle avec quelque éclat. Sa *Campagne de Rome* est une page superbe, d'une solidité et d'une beauté de lignes qui atteignent véritablement à la grandeur. Les terrains bruns, se déroulant en profils sévères, ou s'exhaussant en collines majestueuses, bleuissent et s'effacent doucement dans les profondeurs d'un horizon d'un ton doux et clair où se perdent également les silhouettes des grands édifices

de Rome : le Vatican, Saint-Pierre. Le ciel haut, aérien, avec ses légers nuages finement teintés de violet, est d'une extrême transparence. L'ensemble de ce beau paysage présente une séduisante et discrète harmonie ; si la facture en était un peu moins délicate et subtile, surtout dans les premiers plans, l'ouvrage de M. E. David pourrait facilement être considéré comme supérieur. Mais son autre toile, le *Bosphore*, est bien cette fois l'œuvre d'un coloriste déjà plus habile et surtout plus affermi. Bordée à gauche par un bois de cyprès qui couvre de ses ombres mystérieuses les tombes d'un cimetière turc, la mer bleue, couverte de navires et de barques aux voiles grises, fuit à l'horizon, estompé d'une légère brume et que surmonte un ciel fin, profond, où courent quelques nuées blanches et roses. A droite s'étend la côte d'Europe avec Constantinople qu'on entrevoit dans l'éloignement, derrière une forêt de mâts. Ce paysage maritime est de la plus admirable justesse de ton et d'effet. En vérité, c'est bien là l'Orient, interprété par un artiste sincèrement épris de la magie de sa lumière et qui a su la comprendre et la traduire dans cet éclat voilé qui est comme sa grâce exquise et sa plus pénétrante poésie.

Notre inventaire demeurerait incomplet si nous ne parlions, ne fût-ce que pour le nommer, de M. A. Deschamps, un peintre de nature morte qui sait faire reluire les cuivres d'une batterie de cuisine comme le pourrait faire un des maîtres du genre.

L'ESPAGNE ET LE PORTUGAL.

L'histoire des variations de la peinture espagnole au XIX^e^ siècle vient de s'enrichir d'une nouvelle et curieuse évolution. Sans y être préparé, car c'est à peine si, des œuvres de Fortuny et de ses élèves, il lui avait été donné d'entrevoir autre chose que des ébauches et deux ou trois tableaux terminés, le public se trouve au Champ de Mars devant une véritable floraison dont la soudaineté, la vigueur, l'éclat, ne laissent pas que de lui causer quelque surprise.

De ce qui se préparait dans l'école, rien, en effet, de significatif ne transpirait encore au moment de l'Exposition universelle de 1867. L'Espagne n'y était guère représentée que par quelques sujets d'histoire aussi sagement composés que sagement peints : on se souvient que Eduardo Rosalès y obtint une première médaille avec son tableau d'*Isabelle la Catholique dictant son testament*, ouvrage honorable sans doute, mais dont la valeur comme coloration ne diffère pas sensiblement

de celle du dernier tableau de l'artiste, mort il y a quatre ans, tableau que nous retrouverons tout à l'heure au Champ de Mars. Quant à la jeune école, elle en était à peu près absente et pour cause : Zamacois, Rico, Los Rios et beaucoup d'autres n'y avaient point été conviés, et les seuls coloristes qu'on y remarquait étaient MM. Palmaroli, avec le *Sermon à la chapelle Sixtine*, et Ruiperez, avec un délicieux *Joueur de guitare*.

Dans ce même temps, Fortuny, encore inconnu à Paris, peignait la *Fantasia arabe :* il en était donc à sa première manière. Depuis lors, l'école espagnole a fait bien du chemin : on en jugera en étudiant le caractère de son exposition au Champ de Mars.

L'Espagne, comme l'Italie, dont elle partage au surplus les inquiètes et fiévreuses aspirations, se montre grandement préoccupée de renouveau. Ici et là, même fermentation, mêmes entraînements, même gaspillage des énergies créatrices au profit de recherches, d'inventions, de dextérités, de subtilités de pratique, s'accusant, se faisant jour dans la technique de l'art avec les mêmes excessifs caractères : prédominance du procédé sur l'idée, soin extrême et exubérance du détail, outrance du rendu, ivresse de la couleur, tumulte des tons, affolement de la lumière crue, diffuse, du plein air, du *vrai soleil*.

Sûrement on pourrait constater chez quelques artistes des deux pays quelque chose comme une plus grande tension, comme une surexcitation de la sensibilité optique : la physionomie des choses est par eux mieux observée, plus scrupuleusement fouillée, plus nerveusement traduite ; il y a dans leur dessin tentatives, efforts visibles pour poursuivre une expression plus serrée, plus intense et aussi plus multiple d'aspects et plus expansive des phénomènes extérieurs de la vie. Dans sa dernière manière, celle du *Choix du modèle* et du *Jardin des Arcadiens*, devenue aujourd'hui comme l'évangile des peintres dans les deux péninsules, Fortuny analyse le rayon, en scrute, en détaille à l'infini les infinies nuances, et les rend par des ruptures de ton d'une ténuité, d'une délicatesse à peine saisissables à l'œil humain. C'est le dernier mot de la pratique.

En ce sens il y a certains progrès acquis, et désormais toute école qui se piquera de dilettantisme d'exécution devra en tenir compte. Mais s'il est constant que cette peinture abonde en choses exquises et rares, qu'elle est toute pleine de qualités subtiles ; si elle a enrichi la palette de contrastes piquants, inattendus, ou de savoureuses consonnances de tons ; si elle est faite des plus surprenantes agilités du pinceau ; si elle est enfin, — à ne la prendre que dans le détail, — comme une caresse et un régal pour les yeux, elle est, en revanche, bien éloignée d'atteindre

au même degré de satisfaction et de séduction du côté des exigences de l'esprit. La virtuosité, en art, ne saurait tenir lieu d'une poétique, et là est le péril et l'écueil pour l'avenir des triomphantes pratiquesde Fortuny. Certes, il est et restera personnellement un merveilleux peintre; mais qu'en sera-t-il de ses imitateurs?

Un tableau, pour être un tableau au sens esthétique du mot, exige une composition d'abord, puis l'effet clair, synthétique, circonscrit et s'affirmant bien au regard, soit à l'aide du jeu des lumières et des ombres



VUE PRISE A GRENADE, PAR M. RICO.

(Croquis do l'artiste.)

et de l'apaisement savamment ménagé des teintes, soit à l'aide des appels de la couleur, s'imposant par ses valeurs, ses sonorités, ses vibrations, s'exaltant par des contrastes ou se fondant dans une harmonieuse unité.

De ces deux systèmes, auquel des deux répond l'école de Fortuny? Écoute-t-elle donc les conseils des Vénitiens, qui, tout en demandant à la palette ses ressources les plus variées et toutes ses opulences, n'ont garde d'éparpiller leurs richesses et d'émietter leur spectacle?

Obéit-elle plutôt aux enseignements des Hollandais, ces maîtres parfaits dans l'art exquis d'exprimer et d'inscrire une claire pensée dans une claire peinture?

Prendre un sujet comme au hasard dans le domaine du monde physique, transporter un coin de nature sur une toile à la manière de l'objectif, mécaniquement, sans artifice, sans élimination, sans subordination aucune de l'accessoire au principal ; ne sacrifier aucun détail, éclairer et colorer d'une égale force toutes les parties d'un tableau, cela ne constitue point un art et constitue même le contraire de l'art. Or c'est à cette négation qu'aboutirait finalement l'école de Fortuny si, poursuivant dans la voie où elle est entrée, elle systématisait absolument les dangereuses méthodes de sa dernière manière.

Hâtons-nous, du reste, de reconnaître que dans le nombre des émules ou des disciples de Fortuny, il se manifeste déjà plus d'un dissident, et que, d'autre part, — l'exposition espagnole l'atteste, — les traditions de vigoureux réalisme et le goût des représentations tragiques, si chères à l'ancienne école, ont encore cours dans les Castilles.

C'est précisément de ces traditions que se réclame le tableau de M. Francisco Pradilla : *Jeanne la folle*, qui a obtenu du jury la médaille d'honneur. L'œuvre est importante : elle appartient par sa composition au genre anecdotique et permettrait peut-être quelques curieux rapprochements avec les sujets habituellement traités par M. J.-P. Laurens.

Philippe le Beau est mort ; on ramène son corps dans un cercueil galonné d'or et décoré des armoiries royales ; le funèbre cortège a fait halte en pleine campagne ; on attend le jour, qui déjà montre sa pâle lueur à l'horizon, pour reprendre la marche. Debout, les cheveux au vent et les yeux fiévreusement fixés sur le cercueil qui renferme les restes du volage époux si éperdument aimé, Jeanne, vêtue de deuil, pleure et prie. Autour d'elle, des prêtres, des femmes sont agenouillés et contemplent la pauvre folle avec commisération et tristesse. A droite, le long d'un tertre sur lequel s'élève une petite chapelle, sont groupés les seigneurs et les dames de la suite ; à gauche et à distance se presse la foule des hommes d'armes, des serviteurs et des paysans accourus à ce lugubre spectacle. Quatre cierges brûlent autour de la bière et jettent leur flamme jaune dans l'atmosphère froide et grise du matin : on a aussi allumé un feu de sarments, dont la fumée tourbillonne et monte en spirales épaisses ; une des suivantes de la reine y réchauffe ses doigts engourdis. Tout cet ensemble, paysage et figures, est traité avec un sentiment remarquable aussi bien du drame historique que de l'expression physionomique et de l'effet pittoresque ; la couleur en est harmonieuse et forte, et l'ordonnance, d'un dessin élégant et toujours clair. Cette œuvre place très haut M. Pradilla, actuellement pensionnaire du



Raimundo Madrazo, pinx. et del.

Exposition Universelle.

PIERRETTE.

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. Vve A. Cadart, Paris.

gouvernement espagnol à Rome, et marque bien heureusement ses débuts dans la grande peinture.

Dans la *Mort de Lucrèce*, la dernière œuvre de Eduardo Rosalès, une pointe de réalisme vient réchauffer à propos ce que ce sujet a de froid et de banal. Malheureusement l'exécution en est molle et manque de caractère : en somme, Rosalès, tout en restant un remarquable coloriste, avait plutôt reculé que progressé depuis l'Exposition de 1867.

Parmi les autres tentatives de grand art que nous montre l'Espagne, nous devons mentionner la *Mort de Francisco Pizarre*, de M. Ramirez, une composition tragique et d'un effet suffisamment farouche; l'*Origine de la république romaine*, où M. Plasencia, autre pensionnaire de l'Espagne à Rome, a peint en style déclamatoire la scène qui suivit la mort de Lucrèce; l'*Enterrement de saint Sébastien*, de M. Ferrant, peinture énergique ; et enfin, parmi les ouvrages plus particulièrement pittoresques; *Guillen de Vinatea, devant Alphonse IV*, de M. Sala, tableau assez mouvementé et traité avec une remarquable chaleur de coloris, et l'*Éducation du prince don Juan*, de M. Martinez Cubells, une scène fort pittoresque qui a permis à l'artiste de mettre en jeu toutes les richessesde sa palette en nous racontant par le menu les costumes et les belles parures des seigneurs et des nobles dames de la cour de Castille.

Donnons maintenant un souvenir aux spirituelles quoique moins ambitieuses toiles de Zamacois qui, malheureusement, n'est représenté au Champ de Mars que par quelques morceaux très peu importants : le *Jeu d'échecs* et le *Favori du roi*, et, sans revenir sur ce que la *Gazette* a déjà publié au sujet de Fortuny, disons un mot de quelques-uns de ses tableaux.

Le *Mariage à la Vicaria* ne figure point au Champ de Mars et l'absence en est d'autant plus regrettable que ce tableau marque une évolution décisive dans le talent de l'artiste, en même temps qu'on s'accorde à le considérer comme son plus parfait ouvrage. On sait par les journaux quel prodigieux succès il obtint lors de son exposition à Paris en 1870 : c'est véritablement de là que datent Fortuny, sa célébrité et sa fortune; c'est aussi de ce même moment qu'il commença d'exercer sur toute une génération de jeunes peintres cette puissante influence dont nous nous préoccupons, influence qui s'est étendue jusqu'à prendre les proportions d'une école.

L'Exposition ne nous montre pas non plus cette *Plage de Portici*, qui figurait dans la vente de Fortuny et qu'il terminait un mois à peine avant sa mort. Dans la pensée de l'artiste, cette peinture exécutée « en

plein soleil et sans en escamoter un seul rayon » — ainsi que lui-même la décrivait — allait être, dans son talent, le point de départ d'une nouvelle transformation ; Fortuny projetait, en effet, de ne plus peindre que des sujets empruntés à la vie vivante, et traités dans un absolu sentiment de modernité ; il s'avouait lassé de la friperie du XVIIIe siècle.

Nous retrouvons là, en revanche, beaucoup d'ouvrages de cette première manière, dont la *Fantasia arabe* est comme le type : manière dure, appuyée, aux colorations contrastées, rompues et parfois aigres à force d'oppositions violentes, mais où l'artiste ménage et cherche encore la concentration et l'unité de l'effet dont il allait poursuivre systématiquement la diffusion dans ses dernières œuvres.

Le *Choix du modèle* et le *Jardin des Arcadiens*, terminés en 1874, sont peints dans cette nouvelle donnée de l'éclairement par la lumière crue et diffuse. C'est le triomphe du *morceau*, détaillé, fouillé, scruté, ciselé avec une adresse, une patience et une pénétration qui tiennent du prodige : nous le répétons, ce sont ces deux tableaux qui forment aujourd'hui comme le corps de doctrine de cette *secte*, affolée de lumière et de rutilances, qui ne tend à rien de moins qu'à bouleverser les principes les plus élémentaires de la construction d'une peinture et à exiger de notre rétine des possibilités qui l'excèdent. Heureusement toute l'école espagnole n'en est pas là.

M. Martin Rico, dont l'exposition nous montre seize tableaux, pour la plupart de petite dimension, reste l'un des plus brillants émules de Fortuny. Mais quoique fanatique de la pleine lumière, des tons rares et montés jusqu'à se rapprocher de l'aspect des pierres précieuses, il n'a garde, du moins, d'outre-passer les limites étroitement circonscrites de la vision humaine. M. Rico sauve d'ailleurs, par les fines enveloppes d'air où baignent ses petites figures et ses paysages, ce que sa touche a de pétillant et de frappé, et jamais il n'arrive à la sécheresse malgré la décision et les nettetés de son spectacle. Le *Canal à Venise*, le *Quai des Esclavons*, des vues prises à Rome, à Tolède, à l'Escurial, à Grenade, sont autant de morceaux exquis et par l'esprit de l'arrangement et par le soin extrême de la facture. Nous aimons beaucoup la *Marine près de Fontarabie*, où, dans de très petites dimensions, l'artiste sait nous donner la sensation de l'immensité du ciel et de cette autre immensité, la mer, et, aussi, dans un sentiment tout pittoresque, cette autre petite merveille, le *Marché de l'avenue Joséphine*, avec son gai fourmillement de passants, de marchandes, de petites bonnes et de chalands, saisis, *attrapés* sur le vif, d'une si jolie tonalité grise, piquetée de mille notes scintillantes et d'une observation à la fois si juste et si piquante.

Comme Fortuny encore, M. Raimundo de Madrazo cherche l'éclat de la couleur et le triomphe du rayon, mais dans des données bien particulières et individuelles. M. de Madrazo n'expose pas moins de quatorze tableaux parmi lesquels nous comptons cinq portraits, de petits paysages, traités à la manière de Fortuny et de M. Rico; un sujet de genre très important : la *Sortie d'un bal costumé*, quelques études de types espagnols, et enfin une peinture décorative : la *Pierrette*, dont l'artiste a exécuté pour la *Gazette* un frais et spirituel dessin.

Nous ne saurions, en conscience, nous arrêter sur chacune de ces peintures, si variées de recherches, si intéressantes de facture et qui visent toutes à des harmonies claires et chantantes. Bornons-nous à citer les plus typiques, par eeemple ce gracieux portrait de fillette, en robe de satin rose, assise dans un fauteuil de satin cramoisi, ayant près d'elle un vase de Chine rempli de pétunias, d'œillets et de géraniums, avec un tapis rouge pour premier plan. Tout ce rouge et ce rose enveloppant les roses carnations de l'enfant sont d'une audace extraordinaire et de l'effet à la fois le plus paradoxal et le plus fantaisiste; mais il faut bien avouer que ce *tour de force* symphonique est parfaitement réussi, et le succès excuse tout.

Le *Portrait de Coquelin*, dans le rôle d'Annibal de l'*Aventurière*, avec son feutre sur l'oreille, son œil fin et impudent, sa lèvre narquoise, son nez retroussé, est d'une largeur de touche et d'une crânerie de couleur qui en font une œuvre singulièrement vivante et spirituelle.

C'est aussi une peinture bien vivante et joliment enlevée dans sa note pimentée que la *Sortie d'un bal costumé*. Le thème prêtait à la chose et l'artiste en a tiré tout ce qu'il pouvait rendre comme sonorité, comme éclat et comme contraste de tons. La scène est d'ailleurs fort bien exposée et forme d'amusants et gais épisodes : ici, une pierrette relève son pierrot étalé sur le gazon; là-bas, un polichinelle entraîne à son bras une Japonaise, tout en échangeant quelque goguenardise avec une marquise Pompadour; un arlequin se trémousse sur le siège d'une voiture et un Scapin, sentant l'air trop vif du matin, se hâte d'endosser un paletot brun; enfin, du haut du perron tout encombré, dévalent, dans un pittoresque désordre, des masques aux costumes les plus bigarrés et les plus pimpants de couleur, tandis qu'à gauche, des cochers causent, fument, lisent ou dorment debout en attendant leurs maîtres. Tout ce monde s'agite, vit et baigne dans cette atmosphère grise des matinées d'hiver, peut-être un peu bien claire pour l'heure et la saison, car le gaz municipal brûle encore dans ses lanternes, et, sauf erreur, la scène doit se passer en temps de carnaval.

La *Pierrette* est aussi un frais et appétissant morceau de coloriste. Adossée à un panneau gris clair, elle se tient debout, son loup de velours noir à la main. Son costume est fait d'une jupe rose, à corsage d'un ton plus pâle, décoré de gros macarons assortis, qu'elle a retroussée sur son jupon gris-blanc plissé, très court, si court qu'il montre sa fine jambe recouverte d'un bas rose-chair. Sur ses épaules elle a jeté négligemment sa pelisse de satin rose, toute bordée de cygne et doublée de soie bleu pâle. Comme cela se doit, elle est gantée de blanc et chaussée de souliers de satin blanc que relèvent de coquettes bouffettes roses. Telle est cette aimable *Pierrette*, brossée avec quelque désinvolture, et qui, dans sa claire harmonie de rose et de blanc, a toute la grâce d'un jeune sourire.

Il faut au surplus admettre devant toutes ces débauches de blanc et de rose que, dans leurs mutuels rapports, quelque chose de la pétulante gaieté italienne se sera communiqué à la grave et austère Espagne : de là, sans doute, cette foule de jolis tableaux, à sujets pétillants d'esprit et de verve comique, qui abondent dans l'exposition espagnole. Nous noterons, parmi ces œuvres particulièrement charmantes, toutes colorées et fleuries : *Zaïda*, de M. Casado ; l'*Atelier d'un peintre*, de M. Casanova ; le *Concert de famille*, de M. Egusquiza ; *Après l'averse*, de M. Ferriz ; l'*Atelier de modiste*, de M. Garcia Hispaleto ; *El santero*, de M. Gimenez ; le *Philippe II à Hamptoncourt* et le *Perroquet effronté*, de M. Escosura ; l'*Exorcisme*, de M. Martinez ; une *Aventure de Don Quichotte*, de M. Moreno ; le *Trouble-Fête*, de M. Mélida ; *Pleurant sa maîtresse*, de M. Santa Cruz, et encore les trois amusants tableaux de M. Ribera : le *Café ambulant*, le *Café chantant* et la *Marchande de volailles*.

Après le baptême et les *Cadeaux de noce* de M. Gonzalez ont été exposés à Paris et sans doute appréciés de nos lecteurs comme des morceaux de coloriste tout à fait remarquables. Nous n'avons donc plus, pour achever notre consciencieuse enquête sur l'exposition espagnole, qu'à mentionner les excellents paysages de M. Carlos Haes et de son élève M. Morera, les *Poissons*, de M. Gessa, divers intérieurs de cathédrale, de M. Gonzalvo, notamment l'*Intérieur de Saint-Marc, à Venise*, qui est une œuvre d'importance.

Le Portugal paraît n'avoir point été touché encore par le souffle de renouveau qui vient de transformer et de rajeunir la peinture espagnole. Ses envois au Champ de Mars sont bien peu nombreux. Comme en 1867, M. Lupi, professeur à l'académie de Lisbonne, expose quelques bons portraits, dont l'un, le portrait d'un *Aveugle*, d'une expression à la fois douloureuse et résignée, est assurément l'œuvre d'un artiste de grand

talent. M. Lupi, qui peint également le paysage et le genre, nous montre une toile très pittoresque, les *Lavandières*, d'une tonalité vigoureuse et chaude. En citant maintenant un *Paysage* et la *Danseuse* de M. Loureiro, la *Cruche cassée* de M. Porto et la *Fête du village* de M. Leonet, nous aurons fait tout ce que nous commande le désir de ne rien omettre d'intéressant.

ÉTATS-UNIS.

Les municipalités, les sociétés libres, le département de l'instruction publique rivalisent actuellement d'efforts aux États-Unis pour encourager et développer dans les écoles l'enseignement, la connaissance et la pratique des arts du dessin. Des musées se fondent et, chaque jour, des dons, des acquisitions viennent les compléter, les enrichir. Des progrès incessants et marqués sont l'indiscutable témoignage du succès de tant de louables efforts. Rien que par nos seules expositions, il serait déjà facile de constater combien depuis l'année 1855 se sont étendus et le goût et le culte des arts plastiques sur le nouveau continent. C'est à peine si à cette date on voyait figurer à notre première Exposition universelle une dizaine de peintres américains. En 1867 on en comptait une quarantaine et, aujourd'hui, le catalogue *of american art* ne mentionne pas moins de 87 noms d'artistes, peintres, aquarellistes et graveurs, ayant envoyé le total respectable de 165 ouvrages, comprenant entre autres 127 tableaux et 23 aquarelles ou dessins. Ces chiffres ont bien leur éloquence.

Née d'hier, sans histoire, sans passé, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'Amérique ne soit pas encore en possession d'un art national, où se traduisent et s'affirment nettement le tempérament, l'*humour* et le caractère de la race. Mais les temps ne sont peut-être pas bien éloignés où, du mélange actuel et encore confus d'originalité native et de traditions empruntées aux anciennes et aux modernes écoles de la vieille Europe, pourra jaillir un art singulier, imprégné de saveur locale ou de goût de terroir. L'active sève américaine monte et s'épand à cette heure dans toutes les directions et il y a au Champ de Mars plus et autre chose que de vagues promesses, on y pressent comme l'annonce et l'apparence d'une floraison vigoureuse et prochaine.

Parmi les peintures exposées nous retrouvons bon nombre de toiles ayant figuré à nos récents Salons, entre autres les *Funérailles d'une momie*, de M. Bridgman, un élève de Gérome, qui affectionne l'antique et mystérieuse Égypte et qui applique à la restituer dans ses cérémonies et

ses rites sa double science d'archéologue et de coloriste. Une seconde peinture du même artiste, *Allah! Allah!*, représente deux musulmans priant dans une mosquée de style moresque du plus excellent caractère architectural.

Toute une laborieuse colonie de peintres américains s'est fixée dans un coin de notre rude Bretagne et s'efforce d'en rendre les sites austères ou d'en traduire les mœurs intimes et patriarcales. Robert Wylie, l'auteur de la *Sorcière bretonne* exposée en 1872, y est mort l'an passé. Il s'était voué aux sujets bretons. Le *Conteur de légendes*, son dernier ouvrage, a fait partie du Salon de 1878, et nous rencontrons, dans la section américaine, la *Mort d'un chef vendéen*, encore un de ses tableaux importants, d'une tonalité forte, mais un peu assourdie par l'abus des noirs. M. Hovenden envoie de Pontaven, dans le Finistère, un *Intérieur breton*, scène de chouannerie, plus pittoresque qu'émouvante, et à laquelle nous préférons cet autre *Intérieur breton* qu'a signé M. Alden Weir : la femme file et là-bas, dans l'ombre, l'homme allume gravement sa pipe. Cela est d'un arrangement simple, naïf même, mais bien observé et bien peint. Dans le *Sabotier* de M. Edgar Ward, qui expose aussi une *Citerne, à Venise*, la couleur est claire, mais précieuse, appuyée et non sans quelque sécheresse d'aspect.

S'il y a quelque chose de Millet et de Jules Breton dans les *Moissonneurs au repos* de M. Wyatt Eaton, dont une autre toile, intitulée *Rêverie*, un portrait sans doute, est d'une facture assez sommaire, il y a beaucoup de l'école de Dusseldorf dans la *Tonte des moutons en Bavière*, de M. Walter Shirlaw. Si *Cerise*, de M. Hamilton, rappelle Courbet, et ce n'est pas là un médiocre rapprochement, la *Vue de Venise*, de M. Gedney Bunce, peut avec honneur se réclamer des meilleurs enseignements de Ziem. Un *Page* de M. Shade est une jolie toile italienne ou espagnole, comme la *Marguerite* du même peintre, dont il faut absolument noter un petit portrait : *Mon visiteur de tous les jours*, de la facture la plus distinguée et la plus spirituelle.

Il y a encore bien d'autres toiles, portraits, paysages ou compositions qui seraient à rattacher à telle ou telle école contemporaine ou à telle personnalité connue : par exemple, les *Chênes de Creedmoor* de M. Miller et la *Vallée du Paradis* de M. Lafarge, qui ont tous les deux d'étroites affinités de pratique et de sentiment avec l'école anglaise ; le *Terre! terre!* de M. Henry Bacon, élève de MM. Cabanel et E. Frère ; le *Portrait*, de miss Cassatt, qui participe de notre école impressionniste, un *Paysage* de M. Gay, où il semble chercher les tons puissants et contrastés de M. Michetti ; une vue de *Saint-Pierre de Rome* de

M. Inness, mi-impressionniste, mi-italien ; la *Sibylle de Cumes* et le *Jeune Marsyas* de M. Vedder, qui reprend pour son compte la tradition anglaise des préraphaélites et, enfin, un *Paysage de la Nouvelle Angleterre* par M. Wyant, qui mêle à des études d'après les vieux maîtres anglais un peu du sentiment de Théodore Rousseau.

Mais un groupe d'artistes américains fait déjà preuve de plus d'originalité et d'indépendance, soit dans le choix et l'arrangement de sujets, soit dans le caractère et le sentiment du dessin et de la coloration. Tel est M. Winslow Homer. Les *Scènes noires :* la *Visite à la vieille maîtresse* et le *Dimanche matin en Virginie,* sont de petits tableaux un peu tristes et fermés d'aspect, mais expressifs, naïfs et d'une véritable saveur.

Des paysages d'une sincérité absolue d'observation se recommandent aussi à notre attention. Nous notons donc à ce titre : les *Cèdres,* de M. Swain Gifford ; *Mount-Renier,* de M. Sandford Gifford ; la *Forêt* et le *Printemps,* de M. Richards, les *Chariots d'émigrants traversant un torrent,* de M. Colman ; la *Maison d'école sur la colline,* de M. Thompson. Un coin de la *Rue de la Douane,* à New-York, de M. Tiffany, avec ses échoppes adossées à des maisons basses, couleur de chocolat, ses enseignes et leurs bariolages, est d'une impression et d'une justesse parfaites. M. Quartley a peint un *Effet du matin dans le port de New-York* d'une finesse et d'une transparence exquises, et enfin M. Dana, qui a exposé également une très belle étude de la *Plage de Dinan,* s'élève dans cette page grandiose qu'il a intitulée *Solitude* à une remarquable hauteur de sentiment et de poésie. Rien de plus saisissant, de plus sinistre et de plus terrible que cette mer, noire, *démontée,* dont un rayon de lune éclaire les vagues profondes, qui montent et s'écroulent les unes sur les autres, en entr'ouvrant à l'œil épouvanté leurs mystérieux abîmes.

PAUL LEFORT.

EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ART ROMAIN ET SES DÉGÉNÉRESCENCES

AU TROCADÉRO

I



IEN que l'art romain ne soit pas représenté au Trocadéro, comme l'art grec, son aîné, par des monuments d'une valeur exceptionnelle et d'un choix exquis, dont M. O. Rayet vient de nous donner une description rapide, d'un goût si délicat et si sûr, il y fait pourtant convenable figure. Son contingent, très varié, fournit ample matière aux observations des savants de profession et même à celles des simples amateurs de bon aloi, qui demandent aux terres cuites, marbres, bronzes, camées, médailles ou bijoux antiques autre chose que la satisfaction d'un caprice passager ou d'une curiosité banale. Mais, avant de passer en revue les objets exposés, il semble opportun d'indiquer, en quelques mots, les caractères distinctifs de l'art romain, de constater ses origines, de préciser l'époque où commence et finit sa floraison, et d'énumérer ses dégénérescences principales.

II

« Excudent alii spirantia mollius æra,
Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus;
. . . . . .
Tu, regere imperio populos, Romane, memento;
Hæ tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
Parcere subjectis et debellare superbos [1], »

a dit Virgile, caractérisant ainsi, d'un trait, l'action sociale, dans le monde, du génie latin, plus porté par sa nature aux réalités pratiques qu'aux aspirations d'ordre supérieur. Chez les Romains, l'art ne fut, à de rares exceptions près, qu'un auxiliaire de la politique. Tant que les vieilles mœurs républicaines furent en faveur, il se borna à reproduire les images hiératiques des divinités protectrices de la cité ou du foyer domestique et celles de certains héros légendaires. Issu des arts étrusque et gréco-italien, pratiqué par des adeptes directs de ces écoles, il en retint les caractères originels, accentués davantage encore par une plus grande austérité dans les formes. Survint la conquête de la Grèce, et Rome fut inondée de dépouilles opimes, qu'elle affecta d'abord de traiter avec un dédain superbe, où il entrait beaucoup de celui du vainqueur pour le vaincu. Mais, si rebelle qu'il fût aux beautés de la sculpture et de la peinture, ce vainqueur ne tarda pas à rechercher leurs œuvres avec un soin jaloux, afin d'en parer les édifices publics et sa propre demeure. Le forum, encombré, à la suite de nouvelles victoires, des plus belles et des plus rares productions du monde entier, ressembla bientôt à un marché immense, au travers duquel circulaient sénateurs, chevaliers, plébéiens, plus remplis d'étonnement qu'ils ne voulaient le laisser paraître.

Ce contact journalier avec tant de merveilles artistiques eut son résultat naturel : Rome se sentit peu à peu envahie par un besoin de luxe et de raffinement qu'elle avait d'abord repoussé. Avec son sens pratique ordinaire, elle comprit bien vite quel prestige ajoute l'art à la grandeur d'un peuple. Elle n'en conserva pas moins, longtemps encore, un mépris instinctif pour les auteurs des chefs-d'œuvre dont elle entrevoyait plus l'utilité civilisatrice que la beauté réelle. Beaucoup, et des plus habiles, continuèrent d'être des artisans esclaves, d'origine

1. *Énéide*, VI, 848-54.

étrangère. Aussi l'art en vogue à la fin de la période consulaire et au commencement de l'Empire dériva-t-il, en partie, de l'art macédonien et de celui de l'Asie Mineure. Il fallut nombre d'années encore pour que Rome cessât de demander aux peuples tributaires un contingent d'artistes, qui se recruta désormais dans les rangs de ses citoyens. Alors naquit un art romain, manifestation, nouvelle aussi, du génie romain. La force trapue remplaça la sveltesse et la grâce, et jusque dans les copies des œuvres grecques apparut cet épaississement des formes. Le dernier tiers du premier siècle de notre ère n'était pas écoulé que cette transformation s'était accomplie. Une évolution identique s'était déjà opérée dans l'architecture. Sous les règnes de Trajan et d'Adrien fut porté à son apogée cet art, d'un réalisme un peu froid, mais non sans grandeur. Les images des empereurs, des impératrices et des Césars, déifiés, remplirent temples et places publiques. Partout dans les villes des provinces apparurent celles des proconsuls et des préteurs; de sorte que, renfermés dans ce cercle banal, les artistes ne tardèrent pas à descendre au rang de simples industriels, dont les officines présentèrent, de préférence, un choix complet de bustes des membres de la famille impériale régnante, et de divinités, munies de leurs attributs, mais dépourvues de têtes, et toutes préparées pour qu'on adaptât sur leurs épaules le chef de quelque immortel de fraîche date, qu'il s'agissait d'offrir à l'adoration des foules. Surgissait-il, à la suite d'une révolution de palais ou d'un coup de force militaire, une nouvelle dynastie, la tête du vaincu était remplacée, sans plus de façon, par celle du nouveau maître du monde, qu'on s'empressait de fabriquer en toute hâte. L'individualisme, cette doctrine naturelle aux âmes médiocres, qui prévaut aux époques d'affaissement moral, avait envahi la société romaine entière.

Ce fut surtout à dater du règne de Commode que cette industrie prit son extension la plus large. Jusque-là étaient encore apparues, de temps à autre, des œuvres d'une valeur relative. Elles furent ensuite de plus en plus rares, et disparurent complètement dans la seconde moitié du IIIe siècle.

Le règne de Commode (180-192) vit commencer une autre transformation. Comme l'art d'un peuple est, partout et toujours, la contre-épreuve de son état social, il y eut unité dans l'art impérial, tant que le génie romain, génie unitaire s'il en fut, s'imposa au monde. Malgré quelques résistances partielles, les provinces les plus éloignées subirent, par quelque côté, cette influence souveraine. Le ressort gouvernemental s'étant détendu sous la main du fils dégénéré de Marc-Aurèle, et ne fonctionnant plus avec la même vigueur, aussitôt se révéla, dans chacune

des écoles provinciales, un commencement d'originalité propre. Seule, peut-être, la Gaule, qui s'était romanisée avec une facilité extrême, conserva les traditions unitaires. L'empire gaulois, fondé par Postume l'an 259, détruit sous Tetricus en 273, fut plus romain, dans ses produits artistiques, que celui dont Rome elle-même était restée la capitale. Nous aurons occasion de le démontrer plus loin par des exemples. Mais ce ne fut qu'un fait isolé, produit par des causes spéciales.

Une fois engagé sur cette pente néfaste, l'art ne cessa de descendre vers la barbarie. Tout l'y entraînait du reste. Plus de respect pour les traditions du passé. Le costume national, qui, dès le IIe siècle, avait



ANSE DE VASE EN BRONZE.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

subi déjà des modifications essentielles, disparut à peu près complètement au IIIe. L'empire avait été envahi par les mœurs des races étrangères, avant d'être conquis par leurs armes. Lorsque les barbares prirent, deux cents ans plus tard, possession de la ville éternelle, ils trouvèrent ses habitants parés de bijoux semblables à ceux qu'ils portaient, couverts de vêtements taillés sur des patrons qu'ils leur avaient empruntés; les vins d'Italie leur furent servis dans des vases dont le galbe leur était familier. Il n'y avait que le monde officiel qui eût gardé, dans ses costumes d'apparat, quelque chose des formes traditionnelles, maintenues également dans les œuvres peintes et sculptées ayant un caractère public, et adoptées ensuite par les barbares, romanisés, à leur tour, dans la mesure alors possible.

A partir de ce jour, l'art, devenu maussade et compassé, désapprit le sourire, qui disparut même, dans ses productions, des lèvres de l'enfance. Un rictus douloureux remplaça, sur la face humaine, les expressions joyeuses. Il faudra que se soit écoulée la sombre période de mille ans, appelée Moyen Age, pour que les premières lueurs de la Renaissance rendent à l'esprit humain, rasséréné, quelques joies sincères, traduites aussitôt en œuvres charmantes.

Est-il besoin d'ajouter que de l'art romain il n'y eut bientôt plus que de misérables dégénérescences? L'unité première, scindée d'abord en deux par le déplacement de la capitale de l'empire sous Constantin, et, plus tard, par le partage des fils de Théodose, ne tarda pas à l'être en autant de parcelles qu'il y avait de nationalités redevenues indépendantes. On vit alors se former une foule d'écoles régionales, dont les caractères individuels ne tardèrent pas à être modifiés de nouveau par les invasions des Vandales, des Huns, des Goths, des Saxons, des Burgondes et des autres nomades qui se ruèrent sur le grand moribond impérial. Vers le nord de l'Europe se développait, parallèlement, l'art scandinave, dont les origines réelles sont assez mal connues, mais où se devine une lointaine influence scythique et asiatique, tandis que l'art arabe se disposait, de son côté, à envahir les régions méridionales, avant que deux siècles se fussent écoulés.

Autre cause de changements profonds dans les conditions de l'art : l'adoption, par les empereurs, comme religion officielle, du christianisme, qui produisit, sur l'heure, une réaction violente contre les œuvres rappelant les anciens cultes. « L'art chrétien, jusque-là enfoui et à peine en germe dans les catacombes, prit, tout à coup, sa place au soleil, et passa, presque sans transition, d'une simplicité rudimentaire à une somptuosité inouïe[1]. »

En Gaule, portion de l'empire dévolue aux Francs, les choses se passèrent comme partout ailleurs. Les tribus envahissantes, plus barbares que la nation qu'elles venaient de subjuguer, ne tardèrent pas à s'approprier ses arts, tout en conservant certains caractères germaniques, mélangés à ceux propres aux hordes antérieurement venues chez nous par la vallée du Danube, ce qui produisit une sorte d'amalgame empreint d'une originalité hybride. Leur conversion à la foi catholique aida beaucoup à ce commencement d'assimilation. Mais la prédominance de l'Austrasie sur la Neustrie, apparente déjà à la fin de la lutte entre Brunehaut et Frédégonde, eut pour résultat de modifier le premier système décoratif

1. Ferdinand de Lasteyrie.

franc, surtout dans l'orfèvrerie, et de lui donner un cachet plus septentrional. Quant aux œuvres artistiques proprement dites, dont il ne nous reste que de rares spécimens, la dégénérescence suivit, chez elles comme ailleurs, sa marche régulière. Ce ne furent plus que des copies maladroites de productions antérieures. La représentation humaine devint purement rudimentaire et conventionnelle, et prit un caractère enfantin. La tentative de restauration de l'empire romain par les évêques de Rome en faveur des premiers carlovingiens fut trop éphémère pour arrêter une décomposition arrivée à ses dernières limites. Le IXe siècle ne sera pas écoulé que non seulement l'art romain sera définitivement mort, mais encore les embryons nés de lui.

Les invasions normandes donnèrent le dernier ébranlement au vieil édifice, que rien n'étayait plus. Il s'affaissa sur lui-même, et tout fut dit. Lorsque l'Europe, couverte de ruines, sortit de la torpeur qui suivit ce grand cataclysme, elle n'eut plus qu'à chercher un refuge contre des calamités plus terribles, dans un régime oppressif pour le faible, qui lui offrait toutefois quelques garanties relatives de sécurité.

Fait caractéristique : la tuile à rebord romaine, dont le foyer barbare avait continué d'être abrité, disparut des faîtages, juste au moment où l'habitant de la *villa*, ne se sentant plus suffisamment protégé, en rase campagne, contre un coup de main, construisit sa résidence sur quelque roc escarpé, au pied duquel l'agriculteur campagnard vint bâtir sa hutte couverte de chaume. Cette résidence ayant été fortifiée, les toitures changèrent d'aspect, et l'on fut contraint d'avoir recours, pour les couvrir, à des matériaux différents des anciens. Le jour où cessa l'emploi de la tuile à rebord, dernier vestige typique de la civilisation romaine, fut celui où la féodalité prit possession des peuples terrifiés. Avec elle commença un art nouveau, qui, lui aussi, eut ses phases d'incubation, de floraison et de décadence. Mais l'antiquité n'aura qu'à laisser apparaître, hors de terre, au bout de cinq siècles, quelques-uns de ses chefs-d'œuvre mutilés, pour que l'art féodal, désormais sans avenir, sans originalité et sans sève, cède la place à des conceptions plus vivantes.

III

La période consulaire est représentée au Trocadéro par la série d'as et de monnaies romaines primitives de M. Armand Lemaître, parmi lesquels il en est qui donnent une idée fort juste du sens artistique de l'époque.

Des premiers temps de l'Empire est l'anse de vase en bronze, avec incrustations d'argent, de notre collection, où se voit la Gaule assise, dans l'attitude de la douleur, tandis que ses fils se préparent à défendre leur dernière place forte. Derrière elle, deux guerriers, le bas du corps couvert des braies nationales, semblent déjà vaincus. Traitée avec une grande largeur de style, cette pièce capitale se recommande aussi par son intérêt historique. On sait combien sont rares les monuments où sont figurées des scènes de la conquête de la Gaule. Celui-ci nous paraît contemporain des sculptures de l'arc d'Orange, qui offrent des détails de costume à peu près identiques. La gravure jointe à ce travail ne le représente que sous l'un de ses aspects. — La vue de ce fragment fait vivement regretter la perte du vase lui-même.

D'une époque postérieure, mais vraisemblablement aussi du Ier siècle, est l'hermaphrodite de bronze du Musée d'Épinal, exposé par les soins du conservateur, M. Voulot. C'est à coup sûr la copie d'une œuvre grecque. Nous regrettons de ne pouvoir en publier la gravure, qui eût donné une idée de la grâce du mouvement et des formes.

Vient ensuite la belle statuette, également en bronze, — la plupart des objets qui vont être décrits sont de même métal; nous nous contenterons donc d'indiquer, à l'avenir, ceux dont la matière est différente) — vient ensuite, disons-nous, la belle statuette de jeune homme, d'un modelé très ferme et très serré, trouvée aux Fins d'Annecy en 1867, qui est entrée aujourd'hui dans la collection de M. Auguste Dutuit, de Rouen. On en a fait un Mercure, un Bonus Eventus ou un génie local. Nous y voyons simplement un portrait, caractérisé par un type très personnel.

Mentionnons encore la figure dont nous donnons après un très exact dessin, représentant un personnage féminin de la tragédie antique. Le costume typique indique qu'il s'agit d'une barbare, peut-être de Médée. Le mouvement du corps exprime l'effroi; l'expression est saisissante. Des restes d'une coloration sobre ajoutent encore à l'effet général. Ce précieux fragment d'ivoire, découvert l'an dernier à Pompéi, a dû faire partie de la décoration d'un grand coffret. Il nous appartient.

Arrivé aux œuvres du IIe siècle, il nous faut citer, en première ligne, une grande statuette de matrone, du Musée de Lyon; une autre d'acteur comique, vêtu en campagnard, tiré de notre collection, dont le type trapu, camard et narquois, révèle un ancêtre direct de Sancho Pança — M. Gréau en possède un, presque identique —; le superbe buste de l'empereur Adrien, plus grand que nature, du Musée de Coutances; d'autres bustes d'empereurs et de proconsuls appartenant à Mme la comtetse Dzialynska et à MM. Feuardent, Rollin et Dutuit, au nombre des-

quels on remarque ceux de Vespasien, Domitien et Marc-Aurèle, mis au jour à Padoue ; le casque et les jambières de gladiateur, d'un travail très remarquable, prêtés par le Musée de Saint-Germain ; plusieurs statuettes



STATUETTE D'ANNECY.

(Bronze de la Collection de M. Auguste Dutuit.)

et appliques de la collection de M. Gréau, si riche en raretés de cette période ; enfin un caducée, très-finement ciselé, du Musée de Chambéry.

Le contingent du IIIe siècle se compose des débris d'une statue d'Hercule, de grandeur naturelle, conservés au Musée de Bordeaux ; — quelques archéologues les croient d'une date un peu antérieure ; — d'une

statue de Jupiter, moins grande que nature, du Musée de Lyon; de l'Apollon, aux traits énervés, du Musée de Troyes; d'un autre Apollon, plus petit, rencontré au Vieil Évreux. Les galeries du Trocadéro contiennent en outre plusieurs fragments de statues de bronze, de provenances diverses. La plupart sont d'un travail médiocre et ont dû être exécutées d'une façon hâtive. Elles rentrent dans la catégorie des œuvres de circonstance, mentionnées plus haut.

Nous ne citons que pour mémoire les fragments de peinture romaine à fresque, des IIe et IIIe siècles, des collections de Bammeville et Gréau. Ils sont trop peu importants, au point de vue artistique, pour qu'il en soit autrement question.

Si nous descendons aux siècles suivants, la collection Basilewski nous fournit un grand nombre de pièces rappelant l'art des catacombes, qu'il est bon de ne pas passer sous silence. D'abord le porte-lampe chrétien de bronze, en forme d'oratoire, avec nef et abside, publié à Rome en 1866, par M. G.-B. Rossi, et plusieurs lampes de même métal et de même provenance. A côté de ces objets sont des pixydes et des boîtes à hosties, d'ivoire sculpté, et un petit bas-relief de même matière, où est figuré le Bon Pasteur. Mais les principales pièces d'ivoire ou d'os de la collection sont quatre feuillets de diptyques byzantins : deux, des premières années du Ve siècle, représentant des jeux du cirque; deux autres, d'une date plus basse et d'un travail encore plus barbare, représentant des personnages consulaires. On en trouvera la description détaillée dans le savant inventaire des richesses du cabinet Basilewski, qu'on doit à notre confrère, M. Alfred Darcel.

A MM. Stein et Castellani appartiennent plusieurs pièces d'ivoire des VIIIe et IXe siècles, déjà décrites, dans le numéro précédent de la *Gazette*, par le directeur des Gobelins, si compétent en ces matières.

IV

Parmi les spécimens de l'art romain des trois premiers siècles, que nous avons énumérés il y a un instant, plusieurs appartiennent peut-être à la Gaule. Beaucoup ont été exhumés de son sol; mais ce n'est pas une raison suffisante pour croire qu'ils y aient été tous modelés et fondus. Nous n'avons donc pas essayé de faire un triage au-dessus de notre compétence, et nous avons simplement mis en réserve, pour les mentionner à part, quelques pièces présentant des caractères plus marqués.

Entre Gaulois et Romains existait plus d'une affinité secrète. Ce serait

même une erreur de croire qu'avant la conquête de César, les peuples, non encore soumis par les armes, soient restés complètement étrangers à l'influence romaine. Trop prompte fut la romanisation des provinces



PERSONNAGE FÉMININ DE LA TRAGÉDIE ANTIQUE.

(Ivoire de la Collection de M. Benjamin Fillon.)

les plus éloignées des Alpes, pour ne pas supposer que, dans quelque repli secret du cœur de beaucoup de vaincus, les vainqueurs avaient eu, de longue main, un allié latent, gagné à leur cause. La politique suivie par les empereurs acheva l'assimilation, depuis longtemps commencée, et, malgré les résistances religieuses, malgré quelques révoltes partielles promptement étouffées, les Gaulois avaient, en grande partie, accepté,

dès le milieu du Ier siècle, une civilisation conforme à leurs tendances naturelles, sans que leur esprit d'indépendance en ait été trop altéré. La suite le montra assez. A peu près complète était la conversion aux mœurs romaines, lorsque Claude disait au Sénat, dans un discours plein de sagesse, avant d'accorder le droit de cité aux habitants de la Gaule : « *Croyez-moi, sénateurs; consommons l'union de deux peuples dont les mœurs, les* ARTS, *les alliances sont communes.* » Ce discours, gravé sur des tables de bronze, fut ensuite déposé dans le temple d'Auguste, construit à la jonction de la Saône et du Rhône. — On doit savoir gré à M. Alexandre Bertrand, l'organisateur, avec le concours de MM. Hamy, Feuardent et de Witte, des sections préhistorique, gauloise, romaine et franque de l'Exposition, d'avoir fait placer, sur l'un des piliers de l'arcade donnant accès dans l'hémicycle oriental du Trocadéro, le moulage de la portion de ce grand monument épigraphique échappée par miracle à la destruction et conservée présentement au Musée de Lyon. C'est, en quelque sorte, le contrat de famille intervenu, il y a dix-huit siècles, entre Rome et la Gaule, — nous dirions volontiers entre l'Italie et la France, — que nous avons là sous les yeux [1].

Avant d'être romanisé, l'art gaulois avait eu des allures indépendantes. L'influence grecque s'y faisait sentir; mais la parenté commençait à devenir peu apparente. Le souvenir des expéditions militaires pour aller ravir les trésors des temples helléniques s'était déjà perdu. Il s'était créé, dans les deux derniers siècles avant notre ère, un style plein de mouvement, que les monnaies nous font connaître. Les collections numismatiques, exposées par M. Charles Robert, membre de l'Institut, et par M. Changarnier (de Beaune), sont, à ce point de vue, utiles à consulter. Ce dernier amateur, nous montre particulièrement un statère de Vercingétorix, à tête casquée, que feront bien d'examiner les sculpteurs désireux de créer enfin une image vraisemblable de l'illustre vaincu d'Alaise.

Le trésor de Neuvi, envoyé par le Musée d'Orléans, offre un précieux ensemble de spécimens d'un autre ordre. Comme toutes les accumulations d'objets formées dans des sanctuaires religieux, celle-ci présente un écart de plusieurs siècles entre quelques-uns des ex-voto qui la composent. Il en est d'antérieurs à la conquête, témoin le cerf de style archaïque, monument du plus haut intérêt, que nous reproduisons. Les

1. D'autres moulages d'inscriptions romaines, empruntées au Musée de Saint-Germain, ont été placés, par les soins éclairés de M. A. Bertrand, dans le vestibule du rez-de-chaussée.

sangliers, grands et petits, exécutés au repoussé, sont aussi eux assez anciens, moins pourtant que le cerf. Le grand cheval exposé à côté a été fondu très longtemps après.



CERF ARCHAÏQUE.
(Musée d'Orléans.)

Plusieurs des statuettes d'hommes qui accompagnent ces animaux ont, à défaut d'autre mérite, celui de nous dire où en était alors l'art dans ces régions, et de nous conserver les costume des Carnutes sous l'empire [1].

Les nombreuses représentations de sangliers, que renferme le trésor de Neuvi, indiquent assez en quelle considération était, chez nos ancêtres, cet habitant des forêts de chênes, dont ils avaient fait leur symbole national [2]. Plusieurs autres apparaissent dans les vitrines des exposants. La plus belle, quoique mutilée, découverte aux environs de Luxembourg, appartient maintenant à M. Julien Gréau. Elle a été publiée en 1817 par Grivaud de la Vincelle. Il ne faut pas oublier non plus la laie, recueillie à Cahors et prêtée par le Musée de Saint-Germain. Toutes les parties de la Gaule ont fourni quelques-unes de ces représentations. Notre ami, M. Dugast-Matifeux, en a longtemps possédé une, d'un travail très fin, trouvée à Saint-Georges-de-Montaigu, en Vendée.

Plus rares sont les figures humaines et leurs réductions d'une origine gallo-romaine incontestable. Nous ne serions pas éloigné de ranger dans cette catégorie le Jupiter sorti des ruines du Vieil-Évreux, envoyé par le chef-lieu du département de l'Eure. M. Bonnin l'a fait figurer sur la planche XX de l'atlas de ses *Antiquités romaines du Vieil-Évreux*, édité en 1844. Notre vignette au trait en donne une idée assez exacte. Cette statue est, croyons-nous, contemporaine de Septime Sévère ou de ses successeurs immédiats.

Ainsi que nous l'avons dit tout à l'heure, la Gaule pourrait probablement revendiquer quelques-unes des œuvres mentionnées au § III.

1. V. *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, t. IX.

2. Signalons, à ce propos, une enseigne de bronze, représentant un sanglier, et une seconde, où se voit un cheval libre, autre symbole gaulois, qui se trouvent dans la section espagnole de l'exposition anthropologique. Ces enseignes sont d'une époque très basse et mériteraient d'être étudiées avec soin. Nous les signalons à l'attention des archéologues. Ne les ayant vues que de loin, nous ne pouvons émettre une opinion sur leur âge véritable.

Nous n'oserions pourtant indiquer celles qui lui appartiennent en propre. La période d'un siècle comprise entre la proclamation de Vespasien et celle de Commode fut, pour elle, une ère de paix et de prospérité matérielle. D'une extrémité de son territoire à l'autre, elle se couvrit de monuments. Lyon, Autun, Bordeaux, Marseille, furent autant de centres



FIGURE DE JUPITER TROUVÉE AU VIEIL-ÉVREUX.

(Musée d'Évreux.)

intellectuels, où fleurirent les arts et les lettres. La quantité des statues gauloises, remontant à cette époque, doit être considérable. Reste à savoir si beaucoup ont survécu, et à quels signes on les reconnaît.

Terrible fut, comme on le sait, la réaction chrétienne contre ce qui rappelait les anciens cultes. Les objets d'art de métaux précieux furent fondus pour être transformés en ex-voto, destinés aux nouveaux sanctuaires, où s'accumulèrent des richesses inouïes, pillées, à leur tour, à

diverses reprises, et qui reçurent des appropriations nouvelles. Ceux de bronze périrent, en partie, par l'effet du luxe des cloches pendant le moyen âge. Il est telle de celles-ci dont la rotondité épaisse renferme la matière de plus d'un chef-d'œuvre fameux. Il a fallu que le nombre



MÉDAILLE DE POSTUME.

(Collection de M. Charvet.)

des productions artistiques, laissées par l'antiquité, fût immense, pour qu'il en subsiste de nos jours une quantité aussi considérable.

Une autre période de floraison relative fut celle de l'empire gaulois (259-273) contemporaine du premier essai effectif, de rupture de l'unité romaine. En l'absence d'œuvres de grande dimension, à peu près introuvables, l'exposition rétrospective renferme nombre de monnaies et médailles de Postume, de Victorin et des deux Tetricus, d'un faire bien



MÉDAILLES DE VICTORIN.

(Collection de M. Charvet.)

supérieur à celui des pièces frappées, à la même date, en Italie, et surtout plus romain. M. Jules Charvet a bien voulu nous permettre d'en faire graver deux en or, l'une de Postume, l'autre de Victorin, tirée des ses vitrines, qui fournissent la preuve irrécusable du fait que nous avançons.

La dernière figure gallo-romaine en bronze que nous ayons à indiquer est la Victoire du vr^e^ siècle, de notre collection, type aussi laid que rarissime d'un art qui n'a plus d'échelons à descendre. La gravure qu'en donne la *Gazette* dispense de toute autre description. Un paysan du faubourg de Blois, appelé Vienne, l'a trouvé en 1868, dans

son jardin. Sa hauteur est de 0m,34. Cette statuette rappelle exactement les personnages féminins ailés qu'on voit au revers de certaines imitations des triens impériaux d'Anastase, de Justin et de Justinien, ayant servi de monnaies sous les premiers Mérovingiens. C'est bien là, d'ailleurs, la victoire appropriée aux affreux temps où elle a été modelée, telle que la comprenaient les compagnons barbares de Clovis : une sorte de vampire, pesant de tout son poids sur le vaincu. Palme et couronne, attributs dont notre figurine était originairement pourvue, sont tombées des mains informes du monstre.

V

Puisque nous avons mis le pied sur le domaine de la numismatique, mentionnons, en passant, les principales collections de monnaies romaines exposées au Trocadéro. Leur étude est, pour quiconque s'intéresse aux questions traitées dans cet article, un inestimable élément de comparaison et de critique. Une suite de monnaies, bien ordonnée, est un tableau synoptique où l'on embrasse, d'un seul coup d'œil, les phases successives de l'art et d'un peuple. M. Ponton d'Amécourt l'a bien compris en livrant aux regards du public, avec une libéralité sans égale, une partie des raretés de son cabinet, qui compte au nombre des plus riches de l'Europe. Son exhibition se compose non seulement d'une série d'impériales d'or, d'un choix exceptionnel, mais, de plus, d'une autre, non moins précieuse, si elle ne l'est davantage, uniquement formée de pièces émises en Occident depuis la chute du premier empire romain jusqu'à la fondation du second sous Charlemagne. Dans une vitrine spéciale sont rangés les sous d'or, tiers de sou et deniers d'argent mérovingiens, auxquels font suite les carlovingiennes de M. Gariel, autre amateur des plus distingués de monnaies françaises. Classé avec beaucoup de méthode et de tact, — ce n'est pas ici le lieu de relever quelques erreurs involontaires de détails, — cet ensemble est d'un prix inestimable. L'eût-on seul à sa disposition, on se rendrait un compte exact des fluctuations diverses de l'art romain depuis César jusqu'au VIIIe siècle. — Que M. d'Amécourt veuille bien nous permettre de lui exprimer toute notre gratitude personnelle pour le service qu'il nous a rendu. Son exhibition nous a beaucoup appris et a reposé notre esprit, fatigué du pêle-mêle qui règne dans certaines collections d'une nature différente.

MM. Dutuitet Récamier ont également exposé de belles impériales,

M. Charles Robert, un choix important de ces contorniates, qui restent un problème, quant à leur usage réel.

Moins riche que la numismatique est la glyptique. A part les camées et intailles de M. de Montigny, quelques-uns de prix, et la tête de



VICTOIRE EN BRONZE DU VIe SIÈCLE.

(Collection de M. Benjamin Fillon.)

Bacchus jeune, en sardoine, ayant servi de phalère, que possède Mlle Gabrielle Fillon, rien, en ce genre, n'est à citer et ne rentre dans notre cadre.

VI

Si nous passons, à l'heure qu'il est, aux produits des industries artistiques, nous trouvons au Trocadéro une petite quantité de verre-

ries, au milieu desquelles figure le bas-relief de M. Dutuit, œuvre de décadence d'une grande rareté, encadrée d'une façon si malheureuse qu'elle en perd partie de son prix.

Au nombre des vases qui sont dans les vitrines de Mme la princesse Czartoryska et de M. G. Bellon, quelques-uns sont romains.

Parmi les fragments de verres antiques de M. Gréau, il en est de précieux comme art, d'autres comme fabrication, surtout ceux imitant des matières dures opaques, telles que les jaspes, porphyres, cornalines, sardoines, reproduits aujourd'hui, avec succès, par la maison Salviati, de Murano.

De l'époque chrétienne des catacombes, M. Basilewski a exposé des fonds de coupes à images d'or.

Nous regrettons vivement que M. Jules Charvet n'ait pas cru devoir placer au Trocadéro sa magnifique série de verres anciens, digne, par le nombre et la qualité des pièces qui la composent, de figurer avec honneur dans un grand musée. Heureusement qu'il a eu la bonne pensée d'en publier une description complète, rédigée par M. W. Frœhner, ancien conservateur du Louvre. Ce beau livre, tout rempli de détails nouveaux, va bientôt paraître [1].

Nous n'avons à nous occuper, quant à la céramique, que des statuettes en terre blanche du bassin de l'Allier, conservées au Musée de Moulins. Elles datent, en général, du IIe et du IIIe siècle.

Quelques poteries rouges à relief nous viennent du Musée de Bordeaux et du cabinet de M. Morel, de Châlons.

Pour ce qui est de la peinture des manuscrits et de la calligraphie, nous sommes encore moins bien pourvus. Rien avant le IXe siècle. L'évêché du Puy a envoyé sa célèbre Bible de Théophile, et la ville d'Épernay, son évangéliaire d'Albon, qui remontent à l'époque des premiers Carlovingiens et présentent encore, dans leur ornementation, quelque chose de la tradition romaine.

La bijouterie est beaucoup mieux représentée, en ce qui concerne les temps barbares. A peine compte-t-on quelques bijoux absolument romains, lacune regrettable, qui empêche le public de suivre la filiation des types employés à travers les âges. Mentionnons pourtant, comme trait de mœurs, une petite bague d'or du IIIe siècle, découverte avec le trésor du Veillon (Vendée), confié à la terre sous Postume, sur le chaton

1. *La Verrerie antique: Description de la collection J. Charvet,* par W. Frœhner. — 30 feuilles grand in-folio de texte, avec nombreuses vignettes sur bois, accompagné de 34 planches tirées à part et coloriées à la main.

de laquelle se lit : VTE. Une seconde bague, tout à fait semblable, de même provenance, entrée au musée archéologique de Nantes, porte au contraire NON. — Selon que la jeune femme qui les possédait avait l'une ou l'autre au doigt, son préféré savait, au premier coup d'œil, quelles étaient, ce jour-là, ses dispositions à son égard. — Cette méthode de télégraphie intime est originale et mériterait d'être de nouveau mise en pratique.

Au IVe siècle remonte le bracelet suivant, de fabrication germanique, en or repoussé. Trouvé près de Cologne, il y a peu d'années, en compagnie de deux autres bijoux de même nature, il fournit un des premiers exemples connus d'entrelacs, motif d'ornementation importé d'Orient chez les peuplades du Nord, et qui se répandit de proche en proche, dans une grande portion de l'Europe, à partir du VIIe siècle.

En fait d'œuvres d'orfèvrerie, nous avons le trépied d'argent, malheureusement incomplet, du Musée de Pesth [1], ouvrage du IVe siècle, fabriqué, sans doute, dans quelque dépendance de l'empire de Constantinople, et le grand plateau de même métal, du poids de $3^{kil},30$, où se lit, autour d'une rosace centrale, cette légende gravée, comme celle-ci, à la pointe :

✠ GEILAMIR REX VANDALORVM ET ALANORVM

On l'a crue moderne et apposée après coup, mais elle paraît bien authentique, malgré la forme anormale de son contexte [2]. C'est, sans nul doute, un ex-voto offert à quelque sanctuaire par Geilamir, ou Gelimer, roi des Vandales de l'an 530 à l'an 534, et qui aura été rapporté d'Afrique à la suite de la défaite de ce prince par Bélisaire ; car il a été découvert, le 20 janvier 1875, à Fonrazo, province de Bellune. Avec ce monument historique, étaient une sorte de coupe et un second plateau, décoré du groupe de Vénus et d'Adonis en relief, d'un faire très particulier.

1. Le même musée a exposé aussi au Trocadéro un nombre considérable de bijoux d'or et d'argent, très intéressants, trouvés dans la vallée du Danube, et qui ont les caractères propres à ces contrées, mais étrangers à l'art romain. D'autres en or, d'un travail beaucoup plus fin, appartenant à Mlle G. Fillon, figurent dans une vitrine parallèle à celle du trésor du Musée de Pesth.

2. Les caractères de l'inscription sont identiques à ceux employés sur les monnaies de Geilamir. (*Sabatier*, pl. XX.)

VII

De l'orfèvrerie des Vandales passons sans transition à la bijouterie des Francs, et arrêtons-nous un instant en face de la vitrine où nous avons tenté de classer chronologiquement les bijoux portés par les conquérants de la Gaule, depuis la fin du v^e^ siècle jusqu'au milieu du xi^e^, à l'aide des monnaies recueillies avec ces objets de parure, quand ils sont sortis de terre. Nous avions d'abord songé à nous étendre sur ce sujet; mais ils comporteraient de trop longs développements. Nous avons dû y renoncer, nous réservant de le traiter dans un travail spécial, si M. de Linas ne préfère s'en charger lui-même, dans l'appendice à son livre sur les origines de l'orfèvrerie cloisonnée, qu'il publie présentement. Contentons-nous, pour le moment, du résumé qui va suivre.

Grâce à notre essai de classement, on reconnaît, au premier abord, que les produits de la bijouterie franque se divisent en deux parts très distinctes. Dans l'une, se range ce qui appartient à la période comprise entre l'époque de l'invasion du nord de la Gaule par les compagnons de Childéric et le commencement du vii^e^ siècle. Là, dominent l'or et le bronze, servant, en beaucoup de cas, de cloisons et de sertissures à de petites plaques de grenat ou de verres de couleur, à peu près agencées dans le goût de celles qui ornent les objets analogues, semés par les Goths le long de la vallée du Danube, et apportés à leur suite jusque dans la Gaule. Quelques bijoux contemporains accusent, au contraire, la tradition gallo-romaine presque pure, mais elle ne tarda pas à subir des altérations profondes. Les rois Francs ayant reçu l'investiture des empereurs d'Orient, un courant artistique s'établit entre leurs États et Constantinople par les ports de la Méditerranée, surtout par Marseille.

Parmi les boucles d'oreilles, bagues, anneaux, sigillaires, fibules et autres pièces en or des deux derniers tiers du vi^e^ siècle, un travail de filigrane, dérivé du style byzantin, concourut beaucoup à l'ornementation.

Durant cette période, l'argent n'est pas exclu de la bijouterie, mais il est toujours assez rare.

Sous les successeurs immédiats de Clovis s'introduisit l'usage de certains alliages métalliques, qu'on revêtit d'une faible couche d'or. Pour ce qui est de l'orfèvrerie, représentée seulement au Trocadéro par les poignées d'épée et de sabre du trésor de Pouan, qui datent du premier tiers du vi^e^ siècle, et par deux ou trois pièces d'une moindre valeur,

elle paraît avoir continué de faire usage des cloisonnés un peu plus tard que la bijouterie.

La seconde catégorie des bijoux mérovingiens se compose de ceux exécutés depuis le commencement du VII^e^ siècle jusqu'à la disparition de la scène du monde des rois de la première race. Ici, l'or et le bronze, sans être complètement abandonnés, deviennent plus rares. L'argent, ce métal qui, dès le II^e^ siècle, était de la part des Germains l'objet d'une prédilection particulière, est, au contraire, de plus en plus commun. Sur la plupart des fibules, boucles, plaques de ceinturon, agrafes et autres objets de parure, quelques-uns fabriqués avec du fer, la



BRACELET EN OR REPOUSSÉ (IV^e^ SIÈCLE.)

(Collection de M^lle^ Gabrielle Fillon.)

dorure est remplacée par un placage d'argent. Sur plusieurs on a pratiqué un simple étamage ou une damasquinure. Le sentiment décoratif se transforme en même temps et va prendre ses inspirations chez les peuples du Nord. Les entrelacs, les serpents, les animaux fantastiques, y tiennent la place principale. La gamme des couleurs baisse aussi dans les étoffes, où semblent avoir dominé alors le blanc, le noir, le jaune pâle, le vert, le bleu, le violet, disposés en rayures avec bandes ornées sur les bords. La tonalité des miniatures des manuscrits de l'époque donne, à cet égard, des notions précises. On y sent qu'un souffle glacial est passé sur la Gaule, apportant à sa suite les moines de la verte Érin et leur art monotone.

Il est à remarquer que cette transformation dans le goût décoratif des Francs s'opéra juste au moment où l'aristocratie, plus rebelle que ses rois à l'influence des idées romaines, et chez qui la féodalité était en germe, entra en lutte avec les Mérovingiens, et ne tarda pas à les subalterniser, révolution politique qui assura la prédominance de l'Austrasie sur la Neustrie. Or les Francs austrasiens étaient restés plus directement en rapport avec les populations des contrées d'où ils étaient sortis, que les Neustriens qui les avaient précédés en Gaule. De nouveaux émigrants avaient, de temps à autre, passé le Rhin et ravivé chez eux les traditions originelles. L'adoption du système décoratif septentrional fut donc à la fois, de leur part, une affirmation de nationalité et une sorte de réaction contre les tendances romaines des représentants de la race

de Mérovée, prêts à tomber sous la tutelle de la famille d'Héristal, en attendant que celle-ci leur succède sur le trône.

Il ne faudrait pas croire néanmoins que cette transformation s'opéra brusquement et simultanément partout. Elle fut plus lente en Neustrie, et mit près de cinquante années à s'y accomplir. En Aquitaine et dans le Midi, elle éprouva des résistances analogues, motivées par des antécédents historiques analogues aussi. Il en fut, en un mot, pour la bijouterie et l'orfèvrerie comme pour le monnayage. La transition entre les deux systèmes est on ne peut plus facile à suivre dans notre vitrine.

Quoique les Gallo-Romains ne fissent pas corps avec les conquérants et eussent un état social distinct, ils adoptèrent sans doute en partie leur parure, puisque rien n'indique bien clairement, dans les sépultures des riches, la séparation des deux races, par des indices apparents. Peut-être n'ont-ils pas fait usage, comme les Francs, de mobiliers funéraires?

La communauté dont les motifs d'ornementation entre les Australiens et les tribus septentrionales est un argument sérieux en faveur du système des historiens qui donnent pour résidence aux Francs, les marécages de l'Elbe, avant qu'ils n'eussent été poussés vers le Rhin par les hordes saxonnes. Une tradition, encore vivante au IXe siècle, les disait du reste frères des Danois.

Ajoutons à cela que dans les régions limitrophes de l'Océan, situées entre le Rhin et la Gironde, furent en usage, à dater de l'époque de la révolution indiquée plus haut, et concurremment avec les produits de la bijouterie nationale, ceux d'origines hibérienne, anglo-saxonne et danoise. M. Ramé a exposé, dans notre vitrine mérovingienne, une fort belle fibule d'argent, de forme ronde, trouvée à Rennes, qui a la première de ces provenances. On en a recueilli d'un style identique en Artois, en Normandie, en Poitou et en Saintonge. Les hommes du Nord, n'ayant pu pénétrer, par la voie de terre, à la suite des Francs en Gaule, proie convoitée depuis des siècles, se rendirent familiers à l'aide de relations commerciales, les chemins de ses fleuves et de ses rivières, ouverts sur l'Océan. Le moment venu, ils portèrent par là, presque au cœur de l'empire carlovingien, le ravage et la mort.

Mais à peine la nation franque était-elle, depuis un siècle, complètement en possession d'un art tout à fait concordant avec ses origines, que les événements survenus à la suite du sacre de Pépin le Bref établirent des rapports intimes entre l'église de Rome et la nouvelle dynastie. Ces rapports eurent pour conséquence logique de remettre les arts romains en faveur dans l'entourage du nouveau roi, d'abord; chez les leudes, ensuite, malgré leurs répugnances natives. Pépin rapporta de

ses expéditions contre les Lombards, l'intaille antique, représentant une tête de Sérapis, qui lui servit ensuite de sceau et ses successeurs suivirent son exemple. A demi ensevelie sous ses ruines, la ville éternelle n'avait encore qu'à se laisser entrevoir, pour exercer une sorte de fascination irrésistible sur les barbares. — La mode avait, alors comme aujourd'hui, des évolutions et des retours étranges. L'engouement ne fut toutefois que passager et resta à la superficie des populations, car il dura cinquante ans à peine.

Nous avons voulu montrer par l'essai de classement qui précède, essai basé sur des probabilités sérieuses, à défaut de preuves bien certaines, qu'il est possible d'arriver approximativement à celui de la plupart des objets de parure laissés derrière elles par les peuplades barbares, qui, du IIIe au Xe siècle, ont parcouru dans tous les sens, à la suite les unes des autres, l'Europe entière. Mais, pour obtenir un résultat satisfaisant, il importe de commencer par étudier sur les originaux, sur les gravures, à l'aide des descriptions écrites, l'ensemble de ces objets, et de procéder à leur triage par groupes principaux, en tenant grand compte des lieux des découvertes, des pièces accessoires, des monnaies, des armes, qui parfois les accompagnaient. Cette opération préliminaire achevée, on ne tardera pas à discerner la part de chaque race, de chaque subdivision de race ; puis, en y regardant ensuite de plus près, on établira, sans trop grande difficulté, un ordre chronologique dans le contingent respectif de chacune de celles-ci, à l'aide des notions historiques qu'on possède.

Arrivé à la fin d'un travail, qui demanderait à la fois le flair d'un archéologue et l'œil d'un artiste, on aura rendu à l'histoire un service signalé, en jetant quelque lumière sur la date de début et le point de départ, la direction et la durée de la marche de ces torrents humains, qui ont déposé à tour de rôle, sur notre continent, des alluvions plus ou moins apparentes.

Le désordre que présentent sans exception sous ce rapport, toutes les collections françaises et étrangères, n'est pas de nature à satisfaire les esprits qui ont la passion de la synthèse.

Nous nous sommes servi, pour notre étude, des pièces en or cloisonné de notre collection, de la série des anneaux sigillaires mérovingiens et des bagues de tous métaux de Mlle Gabrielle Fillon, de pièces caractéristiques du Musée de Saint-Germain, communiquées par M. A. Bertrand, son conservateur, avec une complaisance dont nous ne saurions trop lui savoir gré ; d'autres, fort belles, venues du Musée de Boulogne, et, enfin, d'un certain nombre d'objets, prêtés par MM. de Morgan, le baron

Davillier, Ramé, conseiller à la Cour de Paris, et Abel Bardonnet.

Dans les vitrines voisines de la nôtre, sont nombre d'autres types de l'orfèvrerie et de la bijouterie franques, dont plusieurs d'une importance hors ligne, extraits du Musée de Troyes et des collections Morel et de Morgan.

VIII

Terminons cette revue par la description d'un petit monument, emprunté au Musée archéologique de Niort, qui résume en lui seul l'état de l'art et de l'industrie au temps où il a été fabriqué. C'est une fibule de bronze carlovingienne, trouvée au vieux cimetière d'Aulnay (Char.-Infér.), dans un sarcophage de pierre. Elle est, ainsi que l'indique notre gravure, de forme ovoïde et décorée d'une pâte de verre de couleur noire, revêtue d'une couche blanc cendré, imitant une cornaline, gravée en intaille, où se voit un buste d'homme de profil, casque en tête, avec bouclier protégeant la poitrine et haste en avant. Une monnaie d'un des successeurs de Constantin a servi de modèle à l'ouvrier, qui a encadré sa pâte de verre dans un ovale de bronze, orné, tout autour, d'une rangée de petits grenats en cabochon, sertis chacun dans une alvéole de même métal. Le tout a été ensuite fortement soudé ensemble, puis doublé d'une plaque ayant au dos des traces d'un ardillon et de ses appendices. La longueur totale de l'objet est de 0m,046.



FIBULE D'AULNAY.

Rapprochée des empreintes des sceaux carlovingiens, la fibule d'Aulnay présente le même aspect général. Il n'y aurait rien d'impossible à ce qu'elle ait servi de signet à l'occasion. On sait que des intailles grecques, romaines, ou d'un travail moins ancien, étaient fréquemment utilisées alors pour cet usage, et que l'emploi de ces pierres gravées, généralement ovales, avait influé sur la forme des sceaux.

Mais la pièce qui nous occupe est particulièrement intéressante, au point de vue de l'art industriel, en ce qu'elle administre la preuve évidente que les procédés de l'une des branches les plus délicates de la fabrication du verre n'ont pas cessé d'être pratiqués jusqu'au IXe siècle ; d'où l'on peut conclure, contrairement à l'opinion de certains archéologues, qu'ils ont été en usage pendant le moyen âge tout entier. — Au premier abord, la pseudo-intaille du Musée de Niort semble antique.

Un examen plus attentif démontre qu'elle est, au contraire, l'œuvre d'un contemporain des graveurs des coins des monnaies à la tête de Louis le Débonnaire ou de Charles le Chauve, qui, à l'instar de ses confrères, a pris pour modèle une pièce romaine. La moustache germanique a été ajoutée par lui.

Une défectuosité de fabrication indique que l'ouvrier ne possédait pas à fond son métier. La couche blanc cendré, qui couvre le noir de la pâte, ne s'étant pas trouvée rétractile ou dilatable au même degré que celle-ci, s'est fendillée comme un craquelé chinois, défaut qu'on ne rencontrerait point dans un produit des âges antérieurs.

Constatons, en outre, que l'emploi fréquent de pierres gravées antiques, portant des têtes de divinités ou d'empereurs romains, et de leurs imitations dans les sceaux, de même que celui des monnaies pour en faire des fibules, fut la conséquence de ce regain des traditions latines qui surgit vers la seconde moitié du VIII^e^ siècle, eut un semblant de vitalité sous Charlemagne et Louis le Débonnaire, et ne tarda pas à s'étioler sous les successeurs de ce dernier prince. Pour ne parler que de la glyptique, notre pseudo-intaille donne une idée très exacte du sentiment artistique de cette période transitoire. Des pierres antiques et des imitations d'anciennes monnaies étaient encadrées de manière à former des sceaux par les orfèvres, comme les architectes encastraient, dans les façades de leurs édifices, des fragments de sculptures romaines. Procéder autrement eût exigé, des uns et des autres, des notions hors de leur portée et une science pratique inconnue des hommes des VIII^e^ et IX^e^ siècles, impuissants à produire le beau, mais assez heureusement doués pour l'entrevoir. L'imagination ne revint à l'artiste que longtemps après.

BENJAMIN FILLON.

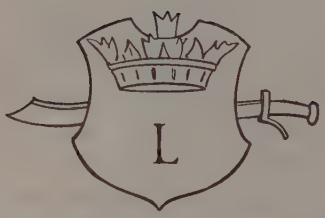


EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ARMURES ET LES ARMES ANCIENNES

AU TROCADÉRO

(PREMIER ARTICLE.)



Les armes anciennes qui figurent au palais du Trocadéro (section européenne) sont empruntées soit à des musées de province ou de l'étranger, soit à des collectionneurs fixés quant à présent à Paris.

Après les pièces remarquables exposées par ces derniers, « *il faut tirer l'échelle* ». Que cette vieille et triviale locution nous soit pardonnée : elle veut dire ici, non seulement que rien n'est plus beau que ces armes, mais encore qu'il ne sera plus possible à l'avenir, même au poids de l'or, d'en former de pareilles réunions.

Il faut, et cela double l'intérêt que présentent celles dont il s'agit, considérer qu'elles sont réellement les dernières qui nous restent.

Avant de passer en revue toutes ces admirables et si rares choses faisant pour l'instant partie du domaine parisien, il ne sera peut-être pas sans intérêt d'indiquer en quelques mots l'origine des modernes cabinets d'armes en France.

Les premières petites collections, qui, plus tard, furent absorbées par les grandes, en vertu de cette loi naturelle qui fait que les gros brochets avaleront toujours les petits poissons, commencèrent à se créer vers l'époque du premier Empire.

Au dernier siècle, les armes ne figuraient guère en France dans les cabinets d'antiquaires; aucun des catalogues de ceux-ci ne fait mention

de pièces guerrières, si ce n'est cependant, — pour quelques-unes seulement, — les inventaires des sculpteurs Puget et Girardon, et celui de Boucher, le peintre des amours, qui conservait, parmi des objets de curiosité contemporaine, quelques vieilles épées à l'espagnole.

En 1779, pour la première fois, dans l'importante collection d'antiquités de M. Picard (vendue à l'enchère à Paris), sont classées en certain nombre — et cela est une nouveauté pour l'époque, — des armes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, d'un intérêt et d'une valeur de premier ordre. Là, certain casque superbe, « pouvant — d'après l'expertise — servir de modèle à un peintre pour représenter le casque d'Alexandre à cause des cornes de bélier symbole de Jupiter Ammon », deux boucliers admirables par leur ornementation [1], et quelques élégants cimeterres et fines dagues sont adjugés, durant les apathiques vacations, à des prix infimes : trente-six livres deux deniers, par exemple, ou même seulement neuf livres et quelques sous.

Ces prix, quoique bien dédaigneux, sont pourtant un progrès dans ces époques d'ignorance en fait d'archéologie, où ce bon M. de Voltaire soutenait que les coquilles pétrifiées trouvées aux sommets des montagnes y avaient été apportées par des pèlerins. Déjà bien avant cette ineptie, on s'était mis, pour condescendre aux idées du roi Soleil, dont l'égoïsme pompeux méprisait tout le passé, à reléguer les armes et armures des grands aïeux dans les greniers des châteaux et dans les arsenaux des villes ou des forteresses, ou bien on avait livré le plus pur acier des œuvres d'armurerie aux forgerons et aux serruriers des campagnes.

Cependant, vers la fin du XVII^e^ siècle, par esprit de contradiction peut-être, s'étaient — étrangeté pour l'époque — formées à Chantilly et

1. A la vente Picard, au n° 189 du catalogue fut vendu 36 fr. 1 sou « un bouclier rond de fer en partie doré, orné de bas-reliefs. Dans le milieu est un gros masque avec des cornes de bélier; autour se voient quatre sujets de l'histoire romaine : l'un représente Curtius se précipitant dans un goufre; le second, Horatius Coclès défendant seul un pont; le troisième, Scévola tuant le secrétaire de Porsenna; le dernier représente le même Scévola se brûlant la main dans le brasier. Dans le pourtour du bord, sont des trophées d'armes mêlés d'instruments de musique et quatre bustes de jeunes hommes armés. Ce bouclier porte 2 pieds de diamètre; il a servi pour les carrousels ainsi que le suivant ». Celui-là, portant dans le catalogue le n° 191, ne fut vendu que 4 fr. 2 sous, malgré sa description que voici :

« Un bouclier orné de gravures en mosaïques et rinceaux accompagnés de quatre cartels ronds, dont trois représentent chacun un guerrier debout. Le quatrième représente une chasse aux lions. L'intérieur de ce bouclier est rembourré et couvert de velours jaune piqué; son diamètre est de 22 pouces. »

à Sedan, suivant la volonté des princes de Condé et des ducs de Bouillon, deux collections d'armes d'une réelle importance, dans lesquelles, et c'est ici que se trahit l'éternelle piaffe humaine, certains harnais des temps de la Renaissance étaient ridiculement désignés comme ayant appartenu à Roland, à Renaud de Montauban et à Godefroy de Bouillon [1].

Ces deux collections seigneuriales furent réunies en 1804, d'après les ordres du premier consul; avec elles se prononça le développement du musée d'artillerie de Paris, créé d'abord dans une salle de la Bastille où le maréchal duc d'Humières avait, en 1684, réuni différents modèles d'engins militaires et de pièces d'artillerie.

Pendant la Révolution [2], qui se plut à dénigrer et à détruire tout ce qui représentait le glorieux passé de notre histoire, deux faits assez curieux trahissent, au moment où l'on devait le moins s'y attendre, la réaction qui bientôt allait se produire en faveur des vieilles nobles armes; celles qui, en *ex-voto*, appartenaient depuis des siècles au trésor de Saint-Denis, furent, pendant sa translation à la Convention, volées par certains amateurs restés anonymes. Ceux-ci ne sont pas alors les seuls accapareurs en ce genre, car un dessin du temps représente un ami de Marat, — l'arquebusier Guiénard [3], entouré dans sa boutique de parties d'armures et d'armes du moyen âge.

C'est donc à commencer de 1793, ou mieux à dater de la publication du livre écrit en 1783 par J.-B.-L. Carré, sous ce titre : « La Panoplie » [4], — première œuvre traitant de l'histoire des armes, — que se manifestent, dans une sorte de revirement d'idées, certains égards accordés aux vieux harnais chevaleresques. Dès lors les antiquaires se décident peu à peu à recueillir ces objets échappés au vandalisme des jours de la Terreur.

1. « Une armure qui a appartenu à un personnage de très haute stature. Une ancienne tradition l'attribue à Roland, neveu de Charlemagne, tué à la bataille de Roncevaux en 778.....»

(Notice abrégée des collections dont se compose le Musée d'artillerie, imprimée vers 1828.)

2. « De 1791 à 1794 les ateliers nationaux purent à peine faire face au besoin des armées. Le système de réquisition mis en vigueur amena dans les arsenaux des armes de toute sorte : casques, armures, pièces quelconques, on enlevait tout. Bien des richesses disparurent alors, rejetées dans les fers de rebut et vendues à vil prix.. »

3. Collection de M. Charles Vatel.

4. La publication du livre de J.-B.-L. Carré, composé en 1783, date seulement de la « 3me année de l'ère républicaine ».

Grâce à l'imagination se plaisant à rétrograder vers le passé qu'évoquent surtout les fières épées et les vieilles armures, ou plutôt grâce à la vanité prétendant posséder le casque ou le bouclier de quelque héros fameux, de premières petites collections d'armes se forment successivement; puis, en très peu d'années, elles grandissent et se multiplient. C'est en raison des idées du moment que vers 1830, époque où fleurit dans une sorte de renaissance le romantisme épris des *dagues de Tolède* et des coutumes du moyen âge, se prononce réellement à Paris et par imitation en province le goût archéologique ou décoratif pour les armes des anciens temps.

Le nombre des amateurs s'étant alors assez rapidement accru et par conséquent la valeur des belles ferrailles ayant pris de l'importance dans le commerce, un nommé Romagnesi se mit à fabriquer des trophées chevaleresques disposés sur planche découpée en écusson recouvert de velours, et composés d'épées, de masses d'armes, de haches, de dagues et de boucliers en carton plombaginé imitant d'ordinaire l'acier rouillé.

Ces grossiers trompe-l'œil indiquent bien que la mode, se prêtant alors aux vanités d'un luxe subalterne, le poussait à l'achat de ce qu'on appelait avec emphase une panoplie.

Dans l'arrangement de cette chose toute de parade, au carton succède bientôt la fonte de fer, puis se produisent les rondaches en tôle repoussée, fabriquées d'après les dessins de J. Feuchère par certains élèves de Vechte, ou par les émules de Terrasse; alors s'établissent en Espagne et surtout en Italie des ateliers où travaillent à qui mieux mieux, pour toute l'Europe et aussi pour le Nouveau Monde, des Negroli et des André Ferrare de pacotille. De tels progrès nous indiquent l'émancipation encore en bas-âge du goût pour les armes; il se propagea depuis, en augmentant durant une vingtaine d'années.

Chose étrange, ce temps où se répandirent en France les produits milanais du faussaire San Ferico marque, malgré toutes ses tromperies, pour les acheteurs sagaces une période que l'on pourrait appeler l'âge d'or de la trouvaille en fait d'armes.

C'est le bon temps des vrais amateurs, où des fondés de pouvoirs venaient chercher à Paris de belles choses pour l'*Armeria* de Turin ou le Musée de Tsarskoé-Telo à Saint-Pétersbourg.

C'est vers la fin de cette période mi-partie d'ignorance pédante et de savoir encore naïf, que naissent et miroitent tout à coup, avec les fortunes rapidement faites, les allures caractérisant le jourd'hui qui veut vite, coûte que coûte, satisfaire ses caprices.

Il y a déjà loin des temps où, à la salle de la rue des Jeûneurs, se

disputaient à petits prix et petit bruit, entre de vrais antiquaires, les armes qui se vendaient après le décès de quelqu'un d'eux. Les ventes à l'hôtel Drouot ont maintenant un tout autre caractère. Là, depuis quelques années, les amateurs peuvent être classés en deux catégories bien distinctes : ceux qui vendent et ceux qui achètent.

Chez ces derniers, la vanité, reine du monde moderne, joue le premier rôle ; elle s'irrite et se révolte, surtout en public, devant une rivalité quelconque. L'achat dans ces conditions est une sorte de duel, et les journaux, en nommant le vainqueur, proclament le triomphe de la folie. On a vu, depuis quinze ans, à quel degré est parvenue cette passion du « il faut paraître ! » ou du « je veux à tout prix. » Citons quelques exemples :

En 1870, un bouclier de la collection San-Donato atteint à sa vente le prix de 160,000 fr.; une armure, quelques années plus tard, fut payée 500,000 fr.[1]. Dernièrement un cabasset quelque peu damasquiné a été acheté 30,000 francs, et une épée, — nous l'indiquons comme un exemple maintenant exposé, — fut adjugée il y a trois ans rue Drouot, au prix de 50,000 fr. Enfin on offre aux heureux possesseurs qui les conervent à l'étranger : 150,000 fr. d'une épée de César Borgia, à Rome ; 130,000 fr. d'un glaive bénit appartenant à la famille des Bentivoglio, à Bologne, et 100,000 fr. d'une épée attribuée à Boabdil, roi de Grenade, arme appartenant de père en fils aux marquis de Villa-Seca.

Ces évaluations extravagantes ayant enfin, à Paris et par toute l'Europe, alléché les vieux antiquaires, qui avaient jadis, pour peu de chose, recueilli les plus remarquables œuvres d'armurerie de bon aloi, ils se décident peu à peu à s'en dessaisir. Ils réalisent ainsi de très forts bénéfices que viennent leur proposer, avec toutes sortes de ruses persuasives, des marchands entremetteurs de quelques riches financiers.

Maintenant ces chercheurs mercantiles, renonçant à se procurer de vraies vieilles armes, vendent, faute de mieux, en les garantissant sincères, même parfois sur facture, les œuvres maquillées de certains faussaires installés à Montmartre ou aux Batignolles[2].

1. Cette armure, que possédait de longue date lord Ashburnham et qui, pensons-nous, provient de l'ancienne collection Walpole, fut achetée vers 1860 par un antiquaire anglais qui la revendit 500,000 francs à sir Richard Wallace formant alors son cabinet d'armes, c'est-à-dire vers 1873.

Ce merveilleux spécimen de l'armurerie au XVI^e^ siècle fut quelque peu atteint dans l'incendie, à Londres, du Pantechnikon, où il était provisoirement déposé.

Il appartient maintenant, moins ses brassards, à M. Spitzer, qui l'a exposé au Trocadéro dans une de ses vitrines.

2. Un bouclier en fer repoussé décoré de *damasquinures* d'or, copie faite par un

Ceux-ci s'appliquent à imiter ou, ce qui est imprudent, à inventer, pour de somptueux ignorants, des masses d'armes décorées de ciselures ou damasquinées d'or, qui se vendent, à l'amiable, une vingtaine de mille francs.

Ils composent aussi des dagues dites de Henri IV, avec une lame d'épée raccourcie, en lui ajustant une monture habilement rafistolée, ou bien encore ils fabriquent des épées de haute date, car les gros amateurs, blasés maintenant sur le XVIe siècle, se mettent à affecter certaines préférences pour les œuvres guerrières des siècles précédents.

Nous donnerons une autre fois, sur ces occultes tripotages et tromperies, des détails certainement ignorés de l'ensemble des amateurs.

Revenons maintenant aux œuvres sincères des armuriers d'autrefois.

La première notable collection d'armes anciennes formée en France depuis le XVIe siècle par un simple amateur (nous ne parlerons pas ici des anciens cabinets d'armes étrangers) est celle du baron Percy, chirurgien en chef des armées françaises[1].

Cette collection, qu'il créa pendant les grandes guerres de l'Empire, fut, vers 1824, cédée en totalité par sa veuve à M. Durand, avant la mort duquel elle fut dispersée en vente publique (le 18 janvier 1830 et jours suivants). A dater de cette vente se révèlent quelques nouveaux amateurs et commencent à se produire de nombreux cabinets d'armes dont nous citerons ici les principaux :

Ce sont, à peu près dans cet ordre de dates, ceux de M. Auguste, du duc d'Istrie, de M. Fiérard, du docteur Hébray, de MM. Mention et Wagner, Lesueur, Baron, Sommesson, Debruge-Duménil, Jrisson, du

Espagnol d'une rondache de l'Armeria Real de Madrid, a été payé, il y a quelques années, 25,000 francs par un gros bonnet des acheteurs modernes.

1. *Catalogue des armures et armes diverses composant la collection formée originairement par M. le baron Percy et complété par M. Durand.*

« Cette collection consiste en huit belles armures complètes, vingt-cinq boucliers et autant de casques variés, cinquante fusils, vingt paires de pistolets, soixante épées, glaives, sabres divers, soixante-quinze poignards de différentes époques, vingt-cinq drapeaux ou guidons étrangers, enfin un grand nombre de lances, de hallebardes, de pertuisanes, de haches, de masses et marteaux d'armes, armes de traits et accessoires, etc. »

duc de Reggio, du maréchal Oudinot, de MM. Berthon, Humann, Courtier, Rattier, de Rosière et enfin ceux du vicomte de Courval, du prince Soltykoff (réforme) et la vente San-Donato. Ces dispersions tournèrent peu à peu au profit des nouveaux grands amateurs.

La galerie d'armes de Napoléon III (dite de Pierrefonds) motiva à elle seule un suprême coup de filet qui, par son résultat, rappelle la pêche miraculeuse. Là furent englobées plusieurs collections importantes, comme on le verra plus loin.

C'est sous l'impulsion de la mode déterminée par ces achats souverains qu'ont été formées en même temps qu'eux, et surtout quand ils se furent ralentis, les collections définitives dont nous allons citer bientôt les pièces les plus remarquables.

Ces collections particulières actuelles sont, en grande partie, composées : 1° des armes achetées en France à des amateurs récalcitrants, séduits enfin par de fortes sommes; 2° des achats faits à l'étranger par les marchands, de plus en plus âpres au gain, qui depuis 1860 ne cessent de fureter par toute l'Europe.

Une fois les énormes prix de la salle Drouot connus chez nos voisins, ceux-ci, quoique bien plus conservateurs que nous, se résignèrent peu à peu à se dessaisir, en faveur de Paris, des armes qui y sont tant recherchées et payées si cher. C'est surtout à cause du prestige des bonnes affaires que furent formées, en moins de vingt ans, les derniers grands cabinets d'armes.

En terminant cette sorte d'introduction, nous répéterons ce que nous avons déjà dit : il n'y a plus maintenant en France, excepté ceux que nous allons citer, de vrais collectionneurs d'armes, et il ne pourra plus y en avoir, par cette simple raison qu'il n'y a plus et qu'il n'y aura plus dans l'avenir d'armes à acheter.

Presque toutes celles qui, comme mérite, dépassent l'ordinaire dans le genre luxueux de la primitive panoplie — quelques milliers de pièces admirables — appartiennent aujourd'hui à des collections devenues héréditaires et pour ainsi dire incessibles ; telles sont celle de l'empereur Napoléon III, celle de sir Richard Wallace et celles des barons de Rothschild. Les grandes réunions et les groupes partiels représentent la fleur des précédentes petites collections depuis longtemps dispersées. La galerie de Pierrefonds absorba à elle seule le cabinet d'armes du prince Soltykoff (313 pièces), auxquelles vinrent se joindre successivement les armes cédées à l'empereur, soit par le comte d'Armaillé, soit par le comte de Belleval, ou bien achetées déjà pour les Tuileries à la vente Berthon, en 1860.

De pareilles absorptions furent renouvelées encore depuis par le comte de Nieuwerkerke, et, à trois reprises différentes, par M. Spitzer. Ajoutons que l'armeria de sir Richard Wallace, qu'il fut forcé d'envoyer en Angleterre à cause des menaces de la Commune, a absorbé en moins de cinq ans l'importante collection du comte de Nieuwerkerke, celle de M. Juste, la majeure partie de celle du docteur Meyrick, achetée d'abord par M. Spitzer, qui céda en même temps à sir Richard Wallace une première collection qu'il avait précédemment formée.

Il faut donc, devant de telles razzias, renoncer à l'idée de retrouver jamais une pareille réunion d'armes; c'est ce dont les amateurs français paraissent se consoler bien trop facilement, selon nous.

Quoi qu'il en soit, il est à remarquer, pour justifier avant tout notre assertion, que les heureux possesseurs des grandes collections et des pièces d'armes précieuses que nous allons citer sont de nationalité étrangère :

M. Spitzer est Autrichien, M. Riggs est Américain, le prince Czartorysky est Polonais, M. Basilewsky est Russe ; je pourrais citer aussi, quoiqu'il n'ait rien exposé, M. Ressman, amateur italien, habitant Paris, qui, depuis quelques années, accapare de belles armes.

Tel est à peu près le résumé de l'histoire moderne des collections d'armes en France.

Avant de parler des œuvres d'armurerie envoyées par quelques musées de province ou de l'étranger, il s'agit d'énumérer, dans l'ordre que leur assigne leur importance relative, les collections et les groupes d'armes prêtés par différents amateurs.

Les cabinets d'armes sont celui de M. Spitzer, celui de M. Riggs et la collection des armes polonaises du prince Ladislas Czartorysky et du comte Dzialynsky.

L'ensemble exposé par M. Spitzer ne représente qu'une partie de son actuelle collection.

Cette réunion partielle, qui occupe à elle seule une des grandes salles du Trocadéro, se compose d'une précieuse série d'armures de guerre, de joute ou de parement, harnais *au clair* ou dorés, puis d'armes blanches ou d'armes à feu d'une beauté merveilleuse.

Chacune d'elles représente en chaque genre un type parfait, depuis

le glaive à croix rigide, et la fine rapière dont les gardes en profonde coquille sont ouvrées à jour comme dentelle, jusqu'aux mousquets magnifiques contrastant par leur hauteur avec les élégantes arquebuses de chasse et les pistolets d'Italie ou d'Allemagne.

Sur la plupart de ces armes, dans une profusion de détails charmants et délicats, expression des siècles préférés, — ceux de la vraie renaissance qui commence vers 1400 et finit avec Michel-Ange, — s'épanouissent toutes les fantaisies, toutes les élégances exquises, nées de l'imagination si fertile des grands artisans et des artistes de Florence ou de Nuremberg. Ici ce sont des entrelacs de feuillages, de fines arabesques damasquinées d'or à l'orientale ou incrustées de *tauchie* d'ivoire à l'allemande.

Là se dessinent ou se détachent en demi-relief de délicates ciselures représentant des figurines, *des têtes sèches,* des rinceaux à l'antique, des festons de lauriers encadrant avec coquetterie personnages fabuleux, emblèmes mythologiques, allégories, trophées de guerre et scènes de vénerie ; quelquefois ce sont des nymphes maniérées qui se jouent avec des faunes ou des satyres, tandis que, dans les rinceaux, rient jusqu'aux oreilles des mascarons de mine grotesque.

Ces nombreux chefs-d'œuvre, réunis enfin après avoir échappé durant tant d'années aux menaces de destruction, proviennent en grande partie de l'ancienne collection de M. Carrand, qui l'avait commencée jadis en même temps qu'il formait celle du prince Soltykoff.

A cet ensemble déjà considérable sont venues se joindre d'autres pièces des plus précieuses, que M. Spitzer, depuis dix ans, a pu obtenir par intermédiaires en Angleterre, en Allemagne et en Italie.

Certains de ces admirables spécimens mériteraient que Ronsard les eût décrits, comme il fit de la rondache du duc de Guise en ses vers que nous citons :

« Deux couleuvres d'acier dos à dos tortillées
Traînant dedans le fer leurs traces escaillées
Couraient le long du bord.....
Du milieu de l'escu Gorgone s'eslevait,
Borgnoyant renfrogné, qui trois testes avait.
.....»

La collection de M. Riggs, qui malheureusement fait bien trop fourbir les vieilles armes qu'il possède, offre dans son arrangement tous

les mérites du goût. Elle occupe, elle aussi, une salle entière, et là brillent certaines pièces du plus grand intérêt par leurs dates et leur pureté de forme. Nous aurons plus tard à les désigner et à les décrire. Elles proviennent en général des achats faits à l'étranger par M. Riggs, qui, depuis longtemps déjà, s'occupe de les rechercher dans ses voyages.

Quelques-unes lui viennent de l'ancienne et célèbre collection Meyrick, à Londres. Elle fut en grande partie, nous l'avons déjà dit, achetée depuis quelques années pour l'admirable armeria de sir Richard Wallace, à Hertford-House.

Après la salle réservée à M. Riggs, se trouve la collection composée de harnais militaires réunis par les princes Czartorysky et le comte Dzialynsky. Elle présente un très bel et très curieux ensemble d'armes polonaises datant du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle.

Voilà pour les vraies collections. Ensuite se produisent à l'état de groupes seulement, les armes exposées par MM. Basilewsky et par le baron Adolphe de Rothschild, puis viennent les curieuses armes de M. Gay, celles de bronze de M. Odiot, les épées de M. Dupasquier et celles de basse époque de M. Henri.

Enfin, en terminant par les musées, on voit, pour celui de Saint-Omer, un très remarquable groupe d'épées des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, et, pour celui de Lyon, des pièces d'armure de cheval dont tout le monde aura remarqué la beauté décorative. Elles rappellent la précieuse série exposée en 1867 par M. Benjamin Fillon.

Hélas! il n'y a de l'*Armeria Real* de Madrid au Trocadéro que quelques beaux spécimens, en bien trop petit nombre; il faut s'en étonner.

On se demande comment il se fait que l'Espagne, qui possède tant de trésors, depuis l'épée gothique dite de Roland et le glaive du roi Saint-Ferdinand jusqu'aux impériales armures ciselées par Colman, ne nous ait envoyé que si peu d'objets.

E. DE BEAUMONT.

(*La suite prochainement.*)

LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

(DEUXIÈME ARTICLE.)

LE MARBRE.



Le marbre est une matière que le moyen âge a peu employé dans le Nord, habitué qu'il était à marier si intimement la pierre sculptée et l'architecture que les deux ne font qu'un ensemble indivisible et complet. Aussi ne le trouve-t-on que dans les figures isolées et d'une exécution très soignée, ainsi qu'il convient à une matière qui en ce temps-là devait être plus précieuse qu'aujourd'hui à cause des difficultés des transports et peut-être aussi de celles de l'extraction.

Il a été le plus souvent employé pour les effigies tumulaires, et c'est de là que proviennent les deux bustes exposés par MM. Delaherche et Dufay.

Le premier est celui d'une jeune femme qui porte la guimpe et le voile des religieuses et qui n'est point religieuse pour cela, ainsi qu'on s'en aperçoit à la saillie que font ses cheveux de chaque côté de ses tempes, sous le voile. On sait qu'il était de mode au moyen âge de se faire ensevelir

dans l'habit d'un ordre religieux, et des deuils récents nous ont appris que cette habitude règne encore en Espagne.

Le second nous montre aussi la tête d'une jeune femme, belle de la beauté du moyen âge : front large, sourcils minces, yeux fendus, nez droit, bouche grosse au milieu et fine aux commissures, et menton fourchu, comme le dit Adrien de la Halle, que nous abrégeons.

La robe est décolletée ainsi qu'on la portait au XIVe siècle, la coiffure consiste en deux tresses pendantes le long des joues et rattachées à leur extrémité derrière la nuque. Un cercle qui était garni de bronze ou d'orfèvrerie entoure la tête.

L'emploi du métal, à la façon des Grecs, ne se reconnaît pas seulement aux trous destinés à le recevoir, qui sont percés dans le cercle de marbre, mais à deux petites plaques de plomb placées sous les tresses. En examinant de près cet arrangement, on reconnaît que ces plaques devaient garnir à leur partie inférieure de petites bandes d'étoffe interposées entre les tresses et des cheveux tombant de chaque côté le long des tempes et coupés carrément au niveau du lobe de l'oreille.

C'est un détail nouveau dans la coiffure féminine du XIVe siècle qu'il est bon de retenir, puisque l'occasion s'en présente.

Après ces deux bustes nous notons une œuvre exquise, c'est la petite Vierge appartenant à M. Bligny que nous aurions voulu publier et qu'à son geste on reconnaît avoir fait partie d'un groupe de l'*Annonciation*. Sa forme aplatie indique qu'elle était adossée à un fond.

Des œuvres italiennes sont exposées à côté, auxquelles on donne pour auteurs les plus grands artistes du XVe siècle, œuvres dont plusieurs sont remarquables soit par l'énergie du caractère, soit par la grâce de l'ensemble, et qui accusent toute la personnalité de leur auteur; mais y en a-t-il une qui soit d'une exécution supérieure à la Vierge de M. Bligny, œuvre anonyme d'un imagier inconnu?

Et puisque nous parlons du caractère, n'y en a-t-il pas aussi dans les figurines de marbre comme la collection Basilewsky en possède deux? Elles représentent deux pleureurs et proviennent, soit du tombeau de Jean, duc de Berry, soit du tombeau de Philippe le Hardi, que Claux de Vouzonne et Jacques de Baerze taillèrent sous la direction de Claux Sluter, à la fin du XIVe siècle. Elles sont analogues en tout cas aux figurines si connues qui garnissent les flancs des tombeaux des deux ducs de Bourgogne conservés dans la Musée de Dijon.

Il nous faut descendre jusqu'à la seconde moitié du XVIe siècle pour trouver une œuvre de marbre. C'est un ensemble composé d'un bas-relief et d'une frise encastrée dans un monument de bois sculpté et en

partie doré qui appartient à M. Foulc. L'aventure si connue de l'*Enfant prodigue* y est racontée en termes si violents qu'elle en devient comme nouvelle.

Cette violence dans l'expression, cet outré dans l'attitude sont les caractères d'une certaine sculpture française que nous retrouvons dans les figures de pierre ou de bois de la même époque.

Nous n'avons pas besoin de dire qu'une infinité d'autres œuvres de marbre se trouvent au Trocadéro; mais comme elles appartiennent au grand art plastique de la Renaissance ou à celui de temps plus modernes, nous ne devons pas en parler, sous peine d'empiéter sur le terrain réservé à M. Eugène Piot.

LA PIERRE.

Les œuvres de pierre, étant généralement encombrantes, sont rares et ne consistent qu'en quelques figures de moyennes dimensions.

La plus ancienne est celle d'un homme sculpté sur une voussure d'archivolte qui provient d'une église de Bourges, exposée par M. Fabre.

L'homme, vêtu de la tunique, des chausses et du manteau du XI^e^ au XII^e^ siècle, y est représenté sous une sorte d'astre, dans un encadrement qui porte une inscription pseudo-arabe.

La facture des plis chiffonnés circulairement est bien particulière à l'école des imagiers du centre de la France, développée, suivant M. E. Viollet-le-Duc, sous l'influence de Cluny.

A la même époque appartient un saint Pierre portant le simulacre d'une église, provenant d'Autun et exposé par M. Bulliot, le savant et persévérant explorateur de la cité gauloise du Mont-Beuvray. La façon d'indiquer les cheveux et la barbe par mèches affolées est bien particulière.

Le même M. Bulliot a également envoyé d'Autun une Vierge d'assez grandes proportions regardant avec tendresse l'enfant Jésus, qu'elle tient emmaillotté de bandelettes, couché sur ses bras. L'attitude n'est pas traditionnelle et dénote une influence nouvelle, aussi avons-nous peine à croire que cette œuvre soit contemporaine de l'église d'où elle provient et qui est celle de N.-D. du Château, bâtie par le chancelier Rolin au milieu du XV^e^ siècle.

Une autre Vierge exécutée dans les dimensions de la demi-nature, appartenant à M. J. Gréau, dénote un art particulier, encore gothique par les draperies, mais inclinant vers la Renaissance par l'air des têtes et certains ajustements. Jamais au moyen âge on n'eût représenté la

Vierge tête nue avec les cheveux tombant en longues ondes, et nous n'en connaissons pas qui porte l'Enfant sur le bras droit.

Cette même lutte se reconnaît dans une figure de saint Jacques, debout, appuyé de la main droite à son bâton de pèlerin, et tenant de la gauche l'Évangile appuyé sur sa cuisse. Cette figure exposée par M. J. Gréau appartient à l'art champenois dont Troyes est le centre, qui, après l'incendie de la ville en 1512, fit invasion parmi les réédifications de la ville, apporté de Cologne par des artistes picards, à ce qu'assurent des documents.

Afin de montrer l'histoire de cet art, M. Julien Gréau avait apporté plusieurs bas-reliefs provenant de l'abbaye de Larrivour et exécutés par Jacques Julyot, que le défaut de place n'a pas permis d'exposer. Mais le *Trépassement de la Vierge*, exécuté en 1579 par son élève probable, François Gentil, né aux Riceys, indique bien quel est le style énergique et maniéré de cette école, dont la main est en même temps si habile. Deux de ses sculptures que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiées jadis (t. XVII, p. 326 et 329) indiquent assez quelle est sa manière.

Une figure d'évêque assis, remarquable par la large simplicité des draperies et l'énergie du mouvement, et une figure de sainte Femme au tombeau, provenant de Chaumont, appartenant toutes deux à M. J. Gréau, complètent les spécimens de la sculpture troyenne pendant la seconde moitié du XVI^e^ siècle.

LE BOIS.

Le grand crucifix exposé par M. Louis Courajod est la sculpture en bois la plus ancienne que nous trouvions au Trocadéro. Nous le croyons des commencements du XII^e^ siècle par son caractère général, solennel malgré sa sauvagerie, ainsi que par l'exécution conventionnelle des plis de l'ample tunique qui cache sa nudité, par celle de sa chevelure et de sa barbe, indiquées par des stries parallèles. Il nous semble se rattacher à l'école bourguignonne, dont les sculptures de Vezelay et d'Autun sont les types.

Le XIII^e^ siècle dans sa plus grande force peut réclamer une statuette de bois de chêne qui, bien que mesurant vingt centimètres à peine, égale les statues les plus hautes par la grandeur du style et de l'expression. C'est le saint Jean debout et pleurant, une main appuyée sur la joue, que possède la collection Bazilewsky et que les moulages ont assez fait

connaître. Cette figure accompagnait certainement un Crucifix et faisait pendant à une Vierge de douleur, ainsi que le prouve la magnifique croix d'orfèvrerie de la même collection où elle est précisément adossée.

Le même saint Jean, dans le même acte, mais de proportions presque nature, et une Vierge, sont exposés par M. Julien Gréau et proviennent d'une église des environs de Troyes, où elles devaient se dresser de chaque côté d'un crucifix, sur une poutre transversale, à l'entrée du chœur.

Une statue de grandeur naturelle, d'un prince, jeune encore, tenant une église en main, doit être le portrait d'un donateur, ce que confirment l'étroitesse du visage et la plénitude des traits. Elle nous semble appartenir à l'art méridional du XIII^e^ siècle, par la simplicité italienne des plis. Un grand ange qui provient de Saint-François de Pise, exposé également par M. Courajod, n'est pas en effet sans une certaine analogie de style avec cette figure.

C'est aussi une œuvre des plus importantes de la fin du XIII^e^ siècle que la grande Vierge assise, tenant l'enfant Jésus debout sur son genou, qu'expose M. Victor Gay. Vu à la hauteur de l'œil, le buste semble trop long pour les jambes, mais doit reprendre ses proportions lorsque la statue étant placée comme d'ordinaire à une certaine hauteur, il est aperçu en raccourci.

Nous en rapprocherons par l'excellence du style la petite Vierge debout, taillée dans le buis et jadis peinte, que son voile enveloppe de plis d'un si beau jet, exposée par M. Delaherche; la Vierge assise de M. Bligny, dont l'imagier a su varier l'arrangement en lui faisant envelopper d'un pan de son manteau l'enfant Jésus debout sur son genou; enfin une troisième Vierge assise appartenant à M. Goupil, que nous supposons avoir dû porter l'enfant Jésus, à en juger par la position de ses deux mains inoccupées.

L'intérêt du costume s'ajoute à celui de l'œuvre dans le saint Michel terrassant le dragon, de M. Victor Gay. L'archange est coiffé du bacinet à camail de mailles du XIV^e^ siècle, et porte l'armure complète sous une courte cotte d'armes rembourrée et maintenue par une ceinture placée à la taille.

Une Vierge ouvrante, assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, qui doit être un triptyque lorsqu'elle est développée, exposée par M. Guénepin, nous semble par la rondeur des traits appartenir à l'art flamand, qui a inspiré la plupart des pièces du XV^e^ siècle que nous avons à examiner maintenant.

Nous verrions plutôt une main et une inspiration allemandes dans le

charmant petit groupe de bois peint et doré, exposé par M. Roberts, et représentant l'enfant Jésus qui gambade sur les genoux de la Vierge et de sainte Anne assises sur le même banc dont le dossier gothique les encadre : dans la répétition du même sujet qui appartient à M. Maillet du Boullay, et dans l'autre grand groupe peint et doré de deux femmes seules à M. Foulc. Il est assez dans les habitudes de l'art allemand du



VIERGE TERRASSANT LE DÉMON.

(Collection de M. Desmottes.)

XV^e^ siècle d'associer à la Vierge sainte Anne et toutes les femmes de sa famille avec leurs enfants, afin de faire à Jésus une famille bien plus complète que ne le comporte notre imagerie française. Une influence des évangiles apocryphes a dû se faire sentir là.

Le type rond des visages, la forme affilée des doigts précieusement indiqués et l'extravagante ampleur des draperies aux plis cassés particularisent cet art dont la cathédrale d'Ulm, entre autres, possède de si magnifiques spécimens.

Nous rattacherons également à cet art le grand triptyque qui est passé de la collection Soltykoff dans la collection Basilewsky[1] et qui forme une frise portée sur un socle central, ainsi que le petit saint Christophe de notre collaborateur M. Charles Ephrussi.

La Belgique ne nous a envoyé qu'une œuvre vraiment remarquable du XV^e^ siècle : c'est une *Annonciation* dont les deux personnages, agenouillés de chaque côté du vase d'où sort le lis sans tache, garnissent de leurs amples vêtements à plis métalliques le linteau d'une porte appartenant au Musée communal d'Ypres. Ce fragment doit provenir de la maison de quelque huchier, à en juger par l'écu de corporation chargé de deux rabots et de deux haches placé derrière l'ange Gabriel, tandis que le monogramme du maître charge l'écu placé derrière la Vierge.

Avant de quitter le moyen âge nous devons signaler le buste de sainte femme, de vierge probablement, exposé par M. Desmottes, de Lille; bien que cette œuvre nous semble italienne par le grand caractère ainsi que par le style des à-jours flamboyants qui l'encadrent. Cette œuvre est faite moitié de bois sculpté, moitié de toile garnie d'un apprêt, surtout dans les mains et dans les draperies; le tout peint et doré. La même collection expose une jolie statuette du XV^e^ siècle, que nous reproduisons.

Nous classerons ici toute une série de petits monuments qui sont comme la bijouterie de la sculpture.

Il ne s'agit pas du bâton de crosse en bois de poirier, croyons-nous, que M. Strauss a acquis à Pontoise, où il passait pour avoir appartenu à saint Rieul. Un certain nombre de bâtons absolument semblables, décorés, comme celui-ci, de scènes de la Passion, ont déjà été signalés par nous à Évreux, à Reims, à Lille, et appartiennent aux commencements du XIII^e^ siècle, bien qu'on leur attribue d'ordinaire une origine antérieure de beaucoup trop d'années.

Sur les confins du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, dans les Flandres et en Allemagne, un certain nombre d'imagiers se sont plu à ciseler le buis avec autant et plus d'amour que leurs devanciers ne l'avaient fait de l'ivoire, qui fut alors abandonné. Ils ont même poussé la recherche de l'infiniment petit jusqu'à enfermer des scènes entières dans les grains d'une patenostre, comme la collection Basilewsky en possède deux. Ils ne sont point tombés dans la minutie cependant. Leur exécution est large, n'accusant que ce qu'il faut pour l'effet et négligeant ce qui ferait encombrement. Le petit triptyque porté sur un soubassement de la même col-

1. Publié par M. J. Labarte dans les *Arts industriels*

lection est un des plus parfaits spécimens de ce genre. Au centre, le *Calvaire* est figuré tout entier et en ronde bosse, entre le *Portement de croix* et la *Mise au tombeau* sculptés en bas-reliefs sur les volets, tandis que le soubassement porte la *Fuite en Égypte* entre deux autres scènes, impossibles à débrouiller sans l'aide d'une loupe, et que la *Présentation au Temple* interrompt les degrés qui servent de socle à cet ensemble, le tout exprimé par des figures qui ont à peine 1 centimètre de hauteur.

M. Gavet possède, d'époque un peu postérieure : un médaillon sur lequel est représentée l'aventure de Joseph abandonnant son manteau aux mains de la femme de Putiphar, qui y met une certaine bonne volonté ; une frise d'hommes à pied et à cheval se combattant ; et enfin une plaque, représentant une femme nue accompagnée de deux enfants dans un paysage. Le champ rectangulaire de la scène est amorti inférieurement par un masque placé entre deux têtes de bouc, qui serait comme la poignée de ce petit meuble destiné sans doute à encadrer un miroir.

Un médaillon d'Antonius Gysel, exécuté en 1530, est encore un spécimen appartenant, au même amateur, d'un genre fréquemment exploité par les imagiers dont nous nous occupons ici.

Pour en finir avec les infiniment petits, nous avons à citer deux plaques de buis, exposées par M^me^ la baronne Nathaniel de Rothschild, qui par leurs formes doivent provenir d'un ensemble dont les autres parties ont été séparées. Le sujet de la première, qui est une frise légèrement courbe, est assez difficile à débrouiller. Nous y voyons Pallas, puis un guerrier qu'une victoire couronne, mais nous y voyons aussi, à côté d'autres guerriers à pied et à cheval, un homme nu accompagné d'un lion que l'on pourrait prendre pour un saint Jérôme ; sur l'autre plaque de forme trapézoïdale, un cavalier galope entre trois femmes. Le style de ces figures, exécutées avec un grand fini, est italien mâtiné d'allemand, et appartient presque à l'art du XVII^e^ siècle.

M^me^ la baronne Nathaniel de Rothschild possède encore un petit bas-relief représentant un combat de cavaliers devant une ville.

Les tailleurs de buis ne se sont pas toujours appliqués à des œuvres d'aussi petites proportions, et, sans outre-passer celles que permettaient de donner à leurs œuvres les dimensions de la matière qu'ils avaient choisie, ils ont taillé des figures que l'on peut étudier sans l'aide d'une loupe. Parfois ils ont copié en relief des figures popularisées par les estampes, en y ajoutant même le monogramme des maîtres graveurs, de telle sorte que l'on a attribué à ceux-ci des œuvres dont ils doivent être innocents.

Ainsi, le Musée de l'université de Gand expose une statuette de femme nue, coiffée d'un bonnet, dont les deux mains sont du même côté comme pour soutenir un objet, œuvre d'une exécution très grasse, qui porte sur son socle le monogramme d'Aldegraver. M. Odiot expose une figure de prêtre agenouillé, qui porte l'inscription : BROEDER CORNELIS VAN DER TYT Aº s 1562, et que nous reproduisons. Nous ne pouvons qu'admirer avec quelle sûreté et quelle précision la physionomie en est exprimée dans ses moindres détails, et avec quelle science la finesse du tissu de lin dont est fait le surplis, et le flasque du tricot des gants qui recouvrent les mains sont rendus dans cette figure, qui n'y perd rien de son austérité.

La femme agenouillée dont le corps disparaît un peu trop sous les nombreux plis cassés de son ample robe au corsage carré que supplée une guimpe sur la gorge, exposée par M. Stein, appartient encore au XVe siècle par la facture, mais au XVIe siècle par le costume.

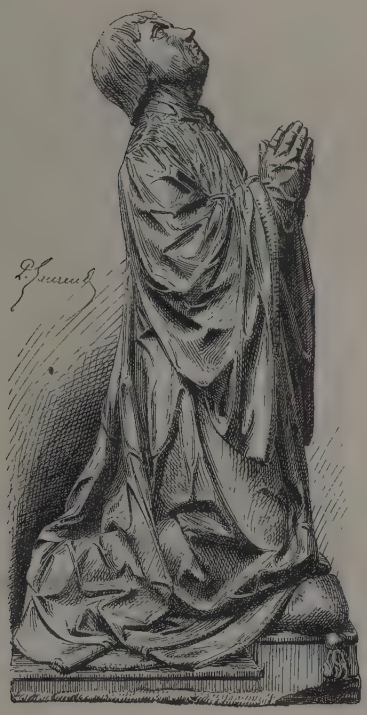
Il en est de même des figures de saint Jean et de la Vierge, qui devaient accompagner jadis un crucifix, exposées par M. le baron Gustave de Rothschild. Mais la petite sainte Barbe qui les accompagne, avec son riche costume tailladé et découpé en lambrequins, appartient franchement à cet art de la Renaissance que, vers le milieu du XVIe siècle, nous voyons étendre partout l'uniformité de ses ajustements et de son style.

Une autre figure de femme, un peu plus grande, relevant sa robe aux plis encore un peu cassés, exposée par M. Joseph Fau, procède de la même école. Une jeune femme, enfin, agenouillée devant son prie-Dieu, vêtue d'une robe à crevés, appartenant encore à M. le baron Gustave de Rothschild, nous semble se rapprocher de l'art allemand.

Quelque Florentin du XVe siècle, un de ces artistes à tout faire qui maniaient avec un égal succès l'ébauchoir et le pinceau, le ciselet et le marteau, le burin même, a-t-il aussi manié la gouge pour modeler avec tant de certitude et de science la figurine d'homme nu de la collection Basilewsky, debout, tenant une boule dans sa main, dont les muscles compactes et ressentis font penser à quelque personnage de Pollaiuolo?

En dehors de ces œuvres précieuses que l'imagerie s'applique à tailler en buis, au XVIe siècle, le noyer ou le chêne ont peu d'œuvres à nous offrir. Nous espérions que l'exposition rétrospective de la Belgique nous permettrait de discerner avec certitude ce qui peut appartenir à l'art flamand de ce que l'art français ou allemand doivent plus spécialement réclamer. Mais aucune pièce d'un style bien accusé ne nous

semble les distinguer. L'énergie des mouvements, cependant, est un des caractères des fragments des commencements du XVI^e^ siècle que M. F. Springel, de Huy, a exposés. Parmi quatre *Portement de croix* qui lui appartiennent, nous en noterons un surtout, composé de neuf figures, qui est d'une exécution des plus remarquables et d'une grande



PRÊTRE AGENOUILLÉ, BOIS SCULPTÉ DE TRAVAIL FLAMAND.

(Collection de M. Odiot.)

recherche dans l'expression et dans le caractère des physionomies. Mais dans une descente de croix d'une époque un peu postérieure, cette recherche tourne à la caricature. Des œuvres faites de pratique, comme les petites figures peintes et dorées provenant d'ensembles plus considérables, qu'expose M. Gavet, comme le diacre tirant le diable par la queue, mais pour le mieux frapper, appartenant à M. Bligny, montrent la même décision dans les attitudes.

La Renaissance à Troyes nous a montré cette violence dans les mou-

vements : nous en voyons des exemples dans l'exposition belge et nous savons que la Normandie n'y a pas échappé, comme dans le couvercle des fonts de l'église Saint-Romain, de Rouen, qui est également remarquable par ses figures et par l'architecture qui les encadre; elle y est parfois poussée jusqu'à l'impossible.

Lorsqu'elle cherche la grâce, la Renaissance atteint le maniérisme à la suite des maîtres qui lui ont chez nous imposé un caractère personnel, comme dans le beau panneau de M. Foulc, où un disciple habile de Jean Goujon a sculpté Apollon et les neuf Muses exécutant un concert sur le Parnasse; comme surtout dans la *Charité*, de M. Delaherche.

Citons, pour terminer, une imitation libre de l'un des esclaves de Michel-Ange, taillée à grands coups par quelque Florentin, ainsi que, dans un sentiment tout opposé, une étude très-fine d'un Apollon, toutes deux de la collection Basilewsky, et enfin deux cariatides en gaîne d'une superbe exécution, mais déjà du XVII^e^ siècle, exposés par M. Delaherche.

Il nous faudrait encore ajouter le célèbre *Saint François d'Assise* d'Alonzo Cano, en bois sculpté, dont M. Odiot possède, paraît-il, le véritable original; mais c'est une œuvre de sculpture dont il sera parlé ailleurs. La *Gazette* en publie, en attendant, une très fine gravure.

MEUBLES.

L'exposition, comme c'est assez l'habitude, a peu de meubles à nous montrer; aussi devons-nous regretter que des exigences, des malentendus ou des négligences, n'aient pas permis d'apporter dans les salles du Trocadéro la plupart de ceux que nous avions admirés l'an dernier à Lyon et que la commission lyonnaise avait offerts.

Il en est quelques-uns, cependant, qui sont à signaler parmi ceux qui ont trouvé place entre les vitrines en guise de remplissage et qui montrent par des exemples, d'autant plus concluants qu'ils sont plus magnifiques, les transformations de forme et de goût qui se sont faites pendant la Renaissance dans un certain genre de meubles.

Le moyen âge n'a guère à nous montrer qu'un tabernacle du XV^e^ siècle, provenant d'une église de Champagne, et une table de changeur de style allemand ou suisse, exposés tous deux par M. Basilewsky, et nous n'y insisterons pas.

L'œuvre capitale qui inaugure la Renaissance est la crédence en noyer de la même collection, où le gothique du plan, des emmanchements et de



Caujean, sc. Exposition Universelle

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE PAR ALONZO CANO

(Figure en bois sculpté de la collection de Mr Odiot)

certains détails, se mêle à l'antique renouvelé, surtout dans la belle frise qui domine le meuble.

Il fut trouvé en Auvergne chez un homme qui y nourrissait des lapins, et lui fut payé quelque chose comme 27 fr. 50 c. par un brocanteur de Lyon, qui le revendit 300 francs à Carrand père. Plus habile que l'éleveur de lapins, son premier possesseur, M. Carrand fils a su s'en faire plus de trois mille livres de rente.

L'autre crédence, qui lui fait face et qui a été aussi façonnée à la même époque et dans le même bois, présente moins de décision dans son plan ainsi que dans ses détails. Encore embarrassé des complications du style gothique à son déclin, le huchier qui l'a construite et ornée y a prodigué les moulures et les ornements, y ajoutant sur son dossier une représentation de la Transfiguration, qu'encadre une enceinte crénelée d'un dessin assez bizarre.

Un coffre de la même collection, décoré d'arcatures assez compliquées remplies par la figure de saint Yves, très en honneur en Bretagne, accompagné par les vertus les plus ordinaires aux avocats dont il est le patron, qui sont, ainsi que chacun le sait, Force, Justice, Prudence et Tempérance, coffre qui doit avoir appartenu à quelque confrérie d'hommes de loi, est encore des commencements de la Renaissance encore embarrassée des habitudes des complications gothiques, tandis que le coffre de M. Maillet du Boullay appartient plus franchement à l'art nouveau, plus simple et plus imprégné de l'antique, comme on le voit aux pilastres interrompus par les médaillons qui forment les montants des niches qui encadrent les figures de saint Hubert et de quatre autres saints.

L'autre coffre de la même collection, qui lui fait pendant et qui est décoré des sept Vertus dans des niches à coquilles, appartient au même art. On y remarque des traces de colorations anciennes.

Notons encore un coffre sur pieds, ce qu'on appelle communément une crédence, appartenant à M. Bligny. Ses volets sont décorés de grands bustes dans des médaillons d'une échelle un peu grande peut-être, mais d'une excellente tournure, et enfin un dernier coffre, tournant déjà vers le style maniéré, de la collection Basilewsky, saint Jean-Baptiste, transformé en saint Jean l'Évangéliste par l'ignorance de l'imagier ou d'un réparateur moderne, qui lui a mis un calice en main, y est représenté devant Hérode dans le style énergique et ronflant que nous avons déjà signalé plusieurs fois.

Deux figures de Fleuve et de Naïade couchées, bas-reliefs formant les panneaux d'un meuble à M. M. du Boullay, montrent un peu plus de grâce,

mais moins que les figures d'Apollon et de Pallas évidemment inspirées de Jean Goujon qui garnissent les deux vantaux d'un buffet aux fines moulures de la même collection.

Ce buffet est sans doute la partie supérieure de l'un de ces meubles à deux corps, d'un profil très étudié et d'une exécution très correcte comme le Musée de Lyon nous en montre un très élégant spécimen garni de son fronton primitif, formé d'un socle central accosté de deux consoles couchées butant sur deux acrotères.

Les envois de MM. F. et R. Seillière montrent ce que ces meubles sont devenus entre les mains d'ouvriers aussi exubérants qu'habiles. Témoin la crédence à dossier portée par deux chimères placées obliquement, dont des satyres formant termes bordent les vantaux que sépare une figure de la Force : œuvre d'ornemaniste avant tout.

Témoin encore le buffet à deux corps décoré de camaïeux d'or sur ses panneaux, appartient également à la même inspiration par la complication de sa composition.

Le corps inférieur, à un seul vantail, s'ouvre entre deux termes et est accosté par deux satyres posés sur le même soubassement et placés en encorbellement de façon à porter le corps supérieur. Celui-ci se compose de trois parties ; un panneau central, et en saillie, limité par deux termes et décoré d'une figure d'Apollon, deux panneaux en retraite dont le centre est occupé par un ovale peint d'un camaïeu d'or. Au-dessus de la corniche s'élève un étroit motif, accosté de deux consoles, dominé par un fronton et portant au centre un lion peint en camaïeu.

Ce meuble magnifique provient comme le précédent du prince Soltykoff qui l'avait acquis de Carrand père, lequel le donnait comme œuvre lyonnaise.

Un troisième buffet à deux corps et de même origine nous fait pénétrer plus avant vers la décadence. Des cariatides séparent et limitent les deux vantaux inférieurs qu'accompagnent latéralement des panneaux découpés en consoles renversées. Au premier étage un seul vantail s'ouvre entre deux larges montants décorés de termes, placés au-dessus de soubassements courbes sculptés de combats de monstres marins. Un fronton semi-circulaire accosté de deux satyres couronne cette œuvre ronflante qui fait pressentir le XVII^e^ siècle auquel appartient un petit coffre de la collection Basilewsky qui doit avoir été exécuté sous Henri IV, dont il offre l'image sous l'apparence d'Hercule.

A la fin du XVI^e^ siècle appartient encore un buffet à deux corps exposé par M. le comte de Verdonnet. La composition en est analogue à celle des meilleurs types, mais l'exécution en est quelque peu sommaire.

Les cariatides à gaîne qui le décorent sont évidemment exécutées par un homme qui n'y était guère préparé.

Nous en dirons autant de la crédence de M. le comte de la Panouse,



JEANNE D'ARC

(Bronze de la collection de M. Odiot.)

portée sur des balustres ovoïdes et couronnée par un dossier que surmonte un fronton bizarre. La Belgique ne nous montre guère que des meubles de même style décadent, qui sont surtout œuvres d'ouvrier, avec un cabinet de notre style français de Jean Goujon, qui n'est probablement que le corps supérieur d'un buffet posé sur des pieds, le tout exposé par M. de Vaere, de Gand.

L'Espagne nous présente un style tout particulier dans deux coffres du XVI^e^ siècle envoyés par le Musée national de Madrid. Leur panneau antérieur est tout enveloppé dans un grand cartouche à découpures, décoré de mascarons et de guirlandes de fruits, encadrant un bas-relief dont les figures sont également de grande proportion. L'un représente l'Espérance, l'autre le sommeil de saint Joseph à qui un ange explique ce qui lui doit arriver. L'étude des draperies y est surtout remarquable.

Il nous faut maintenant revenir en arrière pour signaler quelques sièges : les chayères d'honneur où s'asseyait le maître au haut bout de la table dans la salle ou qui occupait la droite du lit dans la chambre à coucher.

La collection Basilewsky en montre trois : l'une, encore gothique, est décorée sur son dossier de la représentation de l'*Arbre de Jessé*. La seconde, en bois de noyer, est sculptée sur son dossier de l'*Annonciation* encadrée d'ornements composés des grotesques ordinaires au milieu du XVI^e^ siècle. La troisième représente également l'*Annonciation* sur son dossier que surmonte un fronton en forme de lucarne.

Des incrustations de bois blanc, les unes dessinant des ornements, les autres les lettres de la devise : ESPOER AN DIEV, nous indiquent d'abord et sans conteste une œuvre française ; puis nous donnent un échantillon des meubles que les inventaires désignent comme « incrustés à l'impériale ».

M. Maillet du Boullay a aussi exposé une chayère dont le dossier sculpté de rinceaux est encadré par des candélabres, et M. Bligny, une sorte de fauteuil à coffre qu'un brave prêtre doué de meilleure volonté que de talent s'est ingénié à tailler « *En décembre mil* (V^c^) *cinquante* » pour son église. « *De Dieu soit il benoist qui bien y facit* » : a-t-il ajouté en guise de souhait pour ceux qui s'y assoiraient après lui.

Terminons par un fragment exposé par M. Foulc, l'arc d'une porte daté de 1518 sur une tablette où s'appuient deux petits génies dont le corps se termine par des enroulements, le tout d'un grand caractère.

La sculpture en bois a peu à voir dans la nombreuse collection de boîtes que M. Castellani a réunie. Sauf quelques-unes qui sont revêtues de pâtes moulées ou gaufrées, la plupart sont revêtues de peintures sur apprêt, ainsi que ce nous semble avoir été l'usage le plus universel au moyen âge. Parmi ces boîtes rectangulaires ou circulaires, à couvercle en pyramide courbe ou à couvercle plat, il y en a qui remontent jusqu'au XIII^e^ siècle, et que des artistes latins, mais disciples des Grecs, ont décorées de figures dans des disques concaves.

Il n'y a qu'un de ces meubles qu'on appelle cabinets, caisse garnie de nombreux tiroirs que protégent d'ordinaire un abattant. Mais celui-là,

qu'expose M. Stein, est intéressant en ce qu'il montre l'influence sur les arts des petits maîtres graveurs du XVI^e^ siècle. Ses deux volets et ses dix tiroirs sont décorés de sujets sculptés d'après les compositions de Cornelius Both. La mésaventure d'Actéon et le drame de Pyrame et Thisbé sont représentés sur les plus grands panneaux, tandis que sur les petits ce sont des combats de cavaliers au milieu de cartouches découpés en lanières combinés avec des termes et des grotesques ordinaires dans les décorations de la seconde moitié de la Renaissance. Nous reproduisons l'un de ces élégants tiroirs en tête de notre article.

LE BRONZE.

Les études sur les arts du moyen âge se sont étendues et popularisées depuis le temps où le rapporteur d'un jury de l'une de nos expositions industrielles osait imprimer que l'art du bronze ne datait chez nous que du règne de Louis XIV. Les rares exemplaires que l'on en rencontre dans les galeries du Trocadéro suffisent pour établir quelques jalons entre ce que les salles consacrées à l'art antique nous montrent de si intéressant ou de si merveilleusement parfait, en cette matière, et ce que celles que remplissent les manifestations de l'art du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle offrent de plus précieux.

Pour le XI^e^ siècle nous avons la tête de lion mordant un anneau que possède le Musée d'artillerie, et qui provient de l'église de Saint-Germain des Prés. L'ouvrier qui l'a fondue n'était pas des plus habiles, car le ciseleur a été forcé d'accentuer de son rude burin les lignes rigides des traits et de la crinière de ce monstre grimaçant.

La fonte de bronze du XII^e^ au XIV^e^ siècle, a façonné le Samson combattant le lion, qui sert de chandelier, plusieurs pieds de chandelier, formés d'enlacements de vigoureux rinceaux combinés avec des monstres ou des hommes, de travail allemand, et cinq coquemards en forme de chevalier, armé de toutes pièces, de femme chevauchant le philosophe Aristote, d'homme à queue de poisson ou de lion, pièces qui font partie de la collection Basilewsky.

Parmi quelques mesures de capacité, nous signalerons celle que M. H. Dumesnil a exposée, qui est du XIII^e^ siècle, tant par l'inscription en belles onciales qui indique qu'elle vient de Vernon : + *R* : VERNONENSIS FIERI ME COPIA FECIT, que par les deux frises de rinceaux et de cavaliers et de danseuses qui courent au-dessous.

Notre ami Clément de Ris a décrit dans la *Chronique des arts* (année

1875, p. 274) le beau font baptismal de l'année MCCCCLXXXIII, qui provient de Bâle et que MM. F. et R. Seillière ont fait venir du Mello; nous n'y insisterons pas.

La même époque, mais un atelier français a vu fondre la statuette équestre de Jeanne d'Arc, que possède M. Odiot. L'inscription : *La Pucele d'Orliens*, gravée sur le terrain, spécialise cette figure que certains détails du harnais militaire, comme les solerets à bout rond, reportent à la fin du XV^e^ siècle.

Notons, parmi l'intéressante réunion de petits objets du moyen âge formée par M. V. Gay, un certain nombre de pommeaux d'épée, d'affiquets, de boucles et de pendeloques provenant de harnais d'homme et de cheval, qui sont si précieux pour l'histoire de l'équipement, et qui font vivement désirer que celui qui les a réunis avec une pensée de recherches mette enfin au jour l'encyclopédie qu'il prépare depuis longtemps sur les arts et le mobilier du moyen âge.

La Belgique nous montre quelques-unes des belles pièces de dinanderie qui ornaient ses églises, comme le lutrin de Saint-Martin de Chieires, formé d'un aigle posé sur un pied en balustre daté de 1484, comme le chandelier pascal de l'église de Saint-Vaast, à Gaurain, chandelier à trois lumières au-dessus d'un pupitre représentant l'agneau dans ses à-jours : pièces que nous croyons publiées par M. L. Gailhabaud dans l'*Architecture du* V^e^ *au* XVI^e^ *siècle*.

Nous comprendrons parmi les bronzes deux dalles tumulaires, provenant du Musée archéologique de Gand, qui nous donnent des renseignements sur les costumes des personnages qu'elles représentent. L'un est Wenemaer, mort en 1325 et revêtu en effet du costume militaire des commencements du XIV^e^ siècle; chemise de maille sous une cotte d'armes fendue pour laisser passer les chaînes de l'épée et de la dague; les bras couverts de lames de fer cousues sans doute sur du cuir, avec rondelles pour protéger la saignée; les cuisses gamboisées, des grèves de plates sur les jambes et des chaussures de cuir sur les pieds, armés d'éperons, la tête nue, tenant un écu en forme de cœur.

L'autre est celle de Marguerite Sbrunen, sa femme, morte en 1352. Elle est coiffée en religieuse, et porte une cotte hardie sans ceinture et à manches larges et courtes, sur une robe ajustée à manches étroites garnie d'un rang de boutons montant jusqu'au coude.

Notons que ces effigies sont découpées suivant les contours des figures et devaient être incrustées dans des dalles de pierre.

Nous trouvons dans la section espagnole une grande plaque rectangulaire exécutée de 1409 à 1411, qui représente un personnage en cos-

tume civil sous une architecture garnie de figurines de saints et d'anges qui ne diffère en rien de ce qu'on a exécuté en France à la même époque.



FRAGMENT DE CIBOIRE EN ARGENT

(Collection de M. Basilewski.)

L'inscription est espagnole. Pour savoir si l'œuvre l'est aussi, il nous faudrait connaître l'art du moyen âge de l'autre côté des Pyrénées, que nous avons le malheur d'ignorer complètement.

Nous revenons à l'art qui nous est plus familier avec deux répliques de la même œuvre, qui appartiennent, l'une à M. Spitzer, l'autre à M. Ch. Manheim. La première est la statuette que Pierre Vischer a faite de lui-même, pour le Tombeau de saint Sébald, à Nuremberg. Elle représente le rude compagnon coiffé de sa calotte et revêtu de son tablier de cuir. Cette figure est reproduite dans l'article de M. Piot. L'autre le buste du même artiste, mais ce ne sont pas des répliques d'un même modèle, car les détails de l'ajustement diffèrent. Une agrafe maintient en effet les deux côtés de la tunique de Pierre Vischer, dans l'épreuve de M. Spitzer, tandis qu'il n'y en a point dans celle de M. Manheim.

L'ORFÈVRERIE

Nous ne voyons guère d'œuvre d'orfèvrerie qui remonte avant le XII^e^ siècle, pas même la belle reliure en or repoussé décorée d'émaux cloisonnés byzantins que M. le marquis de Ganay a exposée et que la *Gazette des Beaux-Arts* a gravée jadis (1^re^ série, t. XIX); pas même l'autel portatif, pièce rare et complexe que MM. R. et F. Sellière possèdent. La pierre consacrée qui est un morceau de porphyre est encastrée dans une plaque de cuivre gravée au ciselet des quatre symboles évangéliques et de quatre saints : les apôtres Pierre et André, les diacres Étienne et Laurent. Dans le haut et dans le bas sont encastrés deux bas-reliefs en dent de morse représentant l'un la *Crucifixion*, l'autre la Vierge portant l'enfant Jésus assise entre deux saints, un abbé et un évêque coiffé d'une mitre en forme de calotte, indice que cette œuvre appartient aux commencements du XII^e^ siècle. Plus tard au XIII^e^ l'on a enchâssé à droite et à gauche deux miniatures sur vélin représentant saint Bernard et saint Médard (?), les deux mêmes saints probablement qui figurent de chaque côté de la Vierge. Des rinceaux sont gravés sur la ranche de la monture. On voit que, pour avoir dû appartenir à quelque abbaye suivant la règle du morose abbé de Clairvaux, ce meuble est loin d'être dépourvu d'art.

Contentons-nous de noter ici un autre autel portatif en forme de caisse, de la collection Basilewsky, décoré d'ivoires et d'émaux et que pour ce dernier détail nous classons parmi les produits de l'émaillerie qui se confondent si souvent, au moyen âge, avec ceux de l'orfèvrerie.

Deux croix entièrement revêtues de filigranes se présentent, l'une exposée par le Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure, l'autre par

M. Basilewsky. Dans la première qui renfermait un morceau de la vraie croix, une croix intérieure est exécutée en filigranes d'or d'une finesse excessive, bordée par un large galon de filigrane de vermeil. La seconde diffère en ce sens que les filigranes qui la recouvrent sont entièrement détachés du fond, où ils n'adhèrent que par leurs extrémités enroulées autour d'une pointe à tête sphérique.

Son revers est revêtu d'un frappé, bordé par une longue inscription, tandis qu'un filigrane très lâche couvre celui de la première qui provient de l'abbaye bénédictine du Valasse, à qui elle aurait été donnée par l'impératrice Mathilde, femme de Henri V d'Allemagne, morte à Rouen en 1177.

Si nous attribuons au XII^e^ siècle un chandelier d'argent doré de collection Basilewsky, dont la tige est d'une composition tant soit peu compliquée et qui est portée par trois personnages bottés à califourchon sur d'autres hommes qui servent de pied, nous ne savons trop à quel art le rapporter, non plus qu'une coupe de ciboire également en vermeil de la même collection. Des hommes d'un dessin un peu fantastique sont repoussés sous les arcatures en plein cintre qui l'enveloppent au milieu d'ornements d'un caractère que nous ne sommes pas accoutumé de rencontrer en Occident.

Nous n'hésitons pas à attribuer à l'art français, et peut-être à quelque atelier de Limoges, l'autre fragment de coupe de ciboire également en argent, que nous publions. Les têtes en relief des dragons dont le corps simplement gravé se détache sur le fond vermiculé du métal sont absolument de même dessin que celles des mêmes monstres si fréquents à rencontrer dans l'orfèvrerie de cuivre émaillée de Limoges. Cette coupe est d'ailleurs de même profil et frettée de la même manière que le ciboire du Musée du Louvre.

Quant au diacre d'une physionomie un peu lourde en argent repoussé et doré, orné de filigranes que nous reproduisons aussi, nous le croyons d'origine allemande. Dans le livre qu'il porte est encastré un jaspe sanguin représentant le Christ, œuvre de glyptique byzantine. Le livre est mobile sur charnières afin de laisser voir la relique qu'il recouvrait.

Toute une importante série de calices exposés par M. Basilewsky caractérise parfaitement à nos yeux l'art allemand du XII^e^ au XIII^e^ siècle, par ses formes, son ornementation et le symbolisme que révèle l'un d'eux, le plus important de tous, celui qui est exposé au-dessous de sa patène avec deux chalumeaux de communion.

Sa description avec le relevé des inscriptions qui en expliquent les scènes et la destination nous entraîneraient trop loin. Il nous suffira de

dire que le Christ et les douze apôtres sont représentés en niellure dans les treize arcatures rapportées de sa fausse coupe; que quatre médaillons en repoussé ont été rapportés sur le nœud et qu'ils représentent l'*Annonciation*, la *Crèche*, la *Crucifixion* et le *Baptême*; que quatre autres médaillons ont été ciselés au milieu de feuillages lobés, percés à jour, qui couvrent le pied. Les sujets de ces médaillons appartiennent à l'Ancien Testament et sont, ainsi que l'expliquent les inscriptions niellées qui les circonscrivent, des figures de scènes du Nouveau. Ces quatre scènes doivent donc correspondre avec celles du nœud, suivant une pratique constante de l'Allemagne.

La *Verge d'Aaron*, qui fleurit, symbolise en effet la vierge choisie et désignée dans l'*Annonciation*. Le *Serpent d'airain* est la figure incontestable de la *Crucifixion*. Le *Buisson ardent* est la Vierge mère, ainsi que le montre le célèbre triptyque de la cathédrale d'Aix, aujourd'hui exposé au Trocadéro. L'*Arche de Noé* est l'image du baptême, ainsi que le spécifie l'inscription : + ARCHA NOE PER DILUVIO PAPTISMA FIGURAT. Ici il est la figure de la *Crèche*. Une inscription niellée relative à l'eucharistie est gravée sur le limbe du pied. La patène est également circonscrite par une longue inscription symbolique, interrompue par l'application de croissants en filigranes accompagnés de cabochons. — Le fond qui est à quatre lobes montre le Christ en buste tenant la patène et le calice sacrificateur et victime tout à la fois, entre Abel et Melchissédec, qui sont les deux figures de l'eucharistie. Enfin le saint patron de l'abbaye ou de l'église pour laquelle ce calice avait été fabriqué, nimbé et tenant une palme en main, S. TRVTPERTVS est niellé comme les figures précédentes.

Les deux chalumeaux étaient destinés à la communion sous l'espèce du vin dans ces vastes coupes qui devaient être d'un maniement difficile.

L'orthographe du mot *paptisma* dans l'inscription que nous avons relevée indique que celui qui la gravait l'avait entendue plutôt que lue; qu'il avait l'habitude de transformer les *b* en *p*, et qu'il était Allemand par conséquent, ainsi que les caractères généraux de cette belle œuvre d'orfèvrerie le disent assez. Ce calice provient en outre des confins de l'Allemagne et de la France, du côté de Belfort.

Deux autres calices allemands de l'ancienne collection Louis Fould sont encore remarquables même à côté de celui-ci, dont ils reproduisent les formes générales; une large coupe demi-cylindrique, un nœud et un pied en scotie, presque sans tige : le tout décoré de figures niellées ou de feuillages ciselés et rapportés. L'un et l'autre sont du XIII^e^ siècle, mais celui qui est décoré de feuilles d'erable et de chêne est plus avancé vers nous que l'autre, dont la coupe porte les apôtres.

Nous retournons un peu en arrière avec le petit calice de M. Stein, dont le nœud seul est orné des quatre symboles évangéliques au milieu de vigoureux entrelacs. Mais l'inscription gravée autour de son pied : PELAGIVS ABBAS ME FECIT AD HONOREM SCI JACOBI APLI, nous apprend qu'il



DIACRE EN VERMEIL REPOUSSÉ ET FILIGRANÉ.

(Collection de M. Basilewsky.)

est certainement d'origine espagnole. *Pelagius* est un nom du nord de l'Espagne et l'apôtre saint Jacques y est particulièrement honoré.

La patène porte une inscription de deux vers léonins qui célèbrent l'incorruptibilité de la « chair » eucharistique.

Quatre plaques de reliure en argent repoussé et doré par places

provenant de la collection Soltykoff, comme tout ce qu'exposent en ce genre MM. Seillière, la plupart d'un dessin un peu lourd nous semblent d'origine allemande. L'*Annonciation*, scène où le vase occupe une place importante, la *Crucifixion* avec les personnages de saint Jean et de la Vierge; la *Vierge* glorieuse honorée par deux anges céroféraires, debout sur les extrémités du siège où elle est assise, portant l'enfant Jésus, et enfin le *Christ* entouré des quatre symboles évangéliques sont représentés en demi-relief, sur ces plaques à bordure saillante qui, placées sur l'autel, étaient plutôt la figuration des Évangiles que la couverture du livre lui-même.

Un reliquaire de la collection Basilewsky, formé d'une sorte de niche abritant une figure de sainte Élisabeth de Hongrie, portée sur un pied, circulaire par l'intermédiaire d'un nœud, pièce de même profil qu'un reliquaire du trésor de la cathédrale de Reims, est une œuvre française. En effet, le livre que la sainte tient ouvert porte l'inscription niellée: *cest del cuers yzabel*, et le soubassement cette autre : DE LE GVIMPLE. E. DE. LE CAR. S. IZABIEL. Sur le revers, une plaque de cuivre gravée représente la sainte vêtue d'un long voile lavant les pieds d'un lépreux vêtu d'une robe à capuchon, tenant d'une main le bâton de l'homme errant, et de l'autre la sonnette destinée à avertir de sa présence.

On sait que les orfèvres du moyen âge aimaient assez à enfermer les ossements des saints dans des reliquaires qui rappelaient de quelle partie du corps ils provenaient, ou qui parfois en épousaient la forme. C'est pourquoi nous trouvons un reliquaire en forme de bras dans la collection Basilewsky et un autre, que nous publions, dans l'envoi du Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure. Il provient de l'église de Saint-Saens et nous le croyons de fabrication normande. Les émaux sur cuivre champlevés et en partie cloisonnés, dont il est décoré et qui ont été fabriqués pour la place qu'ils occupent, sont d'une exécution particulière que nous avons déjà remarquée sur « la fierte » de la cathédrale de Rouen, exposée par fragments en 1867.

Un reliquaire en forme d'édicule quadrangulaire, cantonné sur les angles de colonnes qui supportent les frontons, et couronné par un toit à quatre faces qu'amortit un bouton feuillagé, monument d'un goût exquis qui a passé des collections Debruge-Duménil et Soltykoff dans celle de M. Basilewsky et que M. J. Labarte a reproduit dans les *Arts industriels*, nous semble appartenir à l'orfèvrerie française du XIII^e^ siècle. Celle-ci, lorsqu'elle exécute en argent, comme dans ce reliquaire, montre un travail bien plus soigné que l'orfèvrerie de cuivre plus rebelle à l'outil et parfois négligée.

Le reliquaire des oiseaux (collection F. et R. Seillière), ainsi que Didron l'avait appelé en publiant dans les *Annales archéologiques* la gravure que nous reproduisons est encore un exemple du goût des orfèvres français et du soin qu'ils apportaient dans l'exécution des pièces où l'or et l'argent entraient en proportion notable.

Un petit reliquaire, appartenant à M. V. Gay, formé d'un cylindre



CALICE DE TRAVAIL ESPAGNOL.

(Collection de M. Stein.)

de cuivre, orné de cristaux de roche cabochons, — posé verticalement sur un pied circulaire dont la tige est comme d'habitude interrompue par un bouton, — et amorti par un petit toit conique, est par son élégance un charmant spécimen de l'orfèvrerie de cuivre au XIII^e^ siècle.

Nous arrivons maintenant à une série de chefs-d'œuvre dont l'Allemagne peut revendiquer une partie. Il s'agit de la croix et des deux monstrances que M. Basilewsky a réunies dans la même vitrine que le calice qui nous a occupé plus haut. Nous reproduisons la croix.

La croix surtout est un chef-d'œuvre de la statuaire de l'extrême fin du XIIIe siècle. Le saint Jean et la Vierge, ainsi que le Christ en or repoussé, sont comparables aux plus belles statues contemporaines, et absolument de même style. Mais lesquelles? Sont-ce celles de nos cathédrales du centre de la France, ou bien celles qui décorent, par exemple, le portail latéral de la cathédrale de Strasbourg?

Nous posons cette question parce que cette croix est de même provenance que le calice, et parce qu'un détail semble y montrer une influence allemande. Les figures de l'Église et de la Synagogue occupent les deux lobes des extrémités des bras de la croix. Or la synagogue porte comme attribut une tête de chevreau, parce que l'animal servait de nourriture aux Juifs vers la pâque. Ce même attribut, suivant un renseignement que nous a donné le R. P. Ch. Cahier, est porté par la synagogue dans la cathédrale de Fribourg et dans celle de Strasbourg.

Or, si le symbolisme est celui qui avait cours sur les bords du Rhin, le style est celui qui dominait sur ceux de la Seine.

C'est celui des figures du portail de Saint-Étienne à la cathédrale de Paris, du portail de la Calande, qui est de 1280, à la cathédrale de Rouen, et non celui des figures si énergiques du portail latéral de la cathédrale de Strasbourg.

Notons, de plus, que le revers de cette croix, plus original peut-être que sa face, est orné dans ses médaillons ciselés de monstres doués d'une grande ressemblance avec ceux des portails de Rouen et de Lyon.

Pour nous, en résumé, cette croix peut avoir été fabriquée sur les bords du Rhin, mais par un artiste français et des plus éminents.

Les deux monstrances qui accompagnent la croix proviennent de la cathédrale de Bâle et sont deux pièces magnifiques de l'orfèvrerie allemande des commencements du XIVe siècle.

L'une, en argent doré, décoré d'émaux translucides, est formée d'un cylindre de cristal de roche porté sur un pied polylobé par l'intermédiaire d'une haute tige à nœud, abrité sous une pyramide élevée comme un clocher et accosté de deux contreforts que dominent les statues de saint Henri et de sainte Cunégonde auxquels elle est consacrée. Sur le pied, en effet, huit médaillons en émail translucide sur relief représentent quelques traits de la légende des deux saints couronnés. La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà publié d'ailleurs (t. XIX, p. 203) un dessin de cette pièce ainsi que le détail d'un des médaillons (t. XIX, p. 521), celui où saint Laurent, qui ici remplace l'archange Michel, pèse l'âme du roi et la fait entrer au ciel en faveur d'un certain calice qui joue un rôle important dans sa légende.

L'autre, également en argent doré et aussi décorée d'émaux translucides et de feuillages supportés, doit sortir du même atelier, et affecte une forme analogue dans son support, mais la monstrance est circulaire et abritée sous un haut fronton à jour porté sur deux contre-forts laté-



RELIQUAIRE EN FORME DE BRAS.

(Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure.)

raux. Tous les sujets figurés sur les émaux ont trait à l'Évangile, sauf un qui représente saint Columban, ce qui peut faire supposer que ce joyau conservait de ses reliques. En tout cas, il n'était point destiné à porter processionnellement l'hostie, ainsi que sa forme pourrait le faire croire, la fête du Saint-Sacrement ayant été établie postérieurement.

Quiconque a pu examiner dans l'église de Saint-Géréon, à Cologne, la grande quantité de bustes reliquaires consacrés à quelques-unes des onze mille vierges, reconnaîtra sans peine comme œuvres allemandes ceux des deux femmes reposant sur des soubassements en argent repoussé dont l'un provient de la collection Soltykoff, et qui sont tous deux aujourd'hui dans la collection Basilewsky.

Les orfèvres n'avaient pas toujours des métaux précieux à façonner, et ils devaient souvent se contenter du cuivre. C'est en cuivre, en effet, qu'a été battu le chef reliquaire exposé par M. Desmottes; c'est dans le cuivre également qu'ont été repoussés, au XIII^e^ siècle, les deux petits anges d'une si belle tournure, de M. le marquis de Vogué, et d'une telle finesse d'exécution que la ligne de soudure qui monte verticalement sur l'un d'eux nous prouve seule que nous n'avons pas affaire à une fonte à cire perdue.

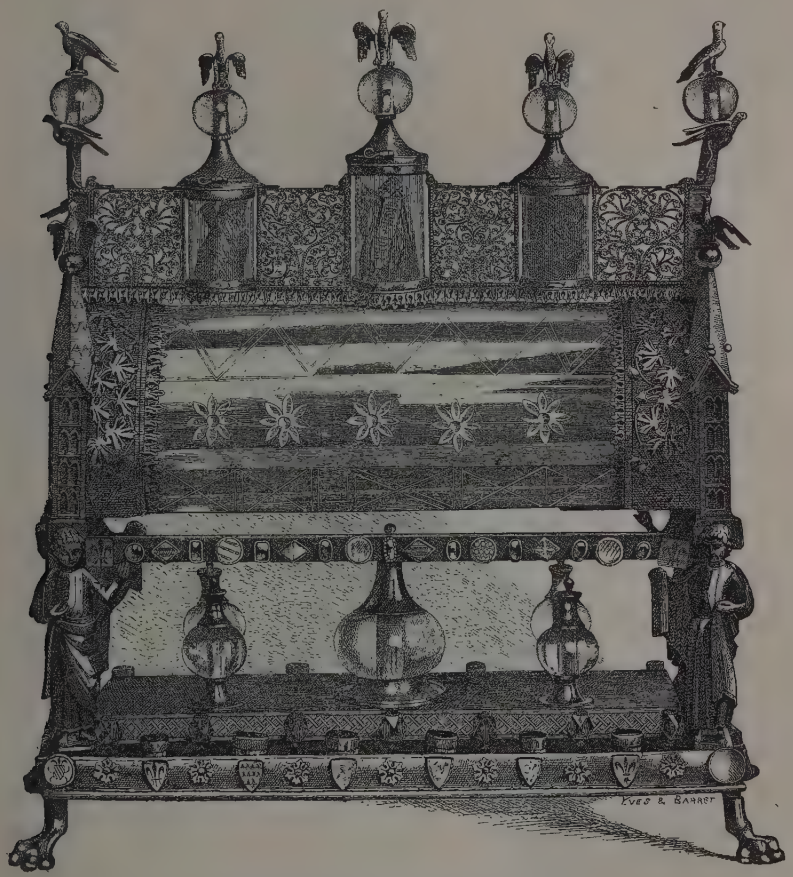
Avant que d'aller plus avant, nous devons signaler dans la collection Basilewsky trois disques de consécration, deux du XIII^e^ siècle, l'un du XIV^e^ et deux du XII^e^ au XIII^e^ dans la collection de MM. Seillière. Les uns sont décorés d'émaux champlevés qui nous indiquent qu'ils sont de fabrication allemande. Ces disques à jour, en cuivre, ciselé avec quelques parties d'argent estampé et rapporté, étaient des croix de consécration portées par des figures d'apôtre, comme à la Sainte-Chapelle de Paris, comme dans celle d'Aix-la-Chapelle, comme au chœur de la cathédrale de Cologne, où d'ailleurs elles sont de pierre.

Signalons aussi « l'escaufaille à main » du XIII^e^ siècle que possède M. Gréau. C'est une boule creuse, qui renfermait une lampe ou des charbons ardents, que le prêtre posait sur l'autel afin de se réchauffer les mains. *Pomum ad calefaciendas manus,* trouve-t-on dans les inventaires. La pomme de M. Gréau est posée sur un petit pied, et est de cuivre gravé des bustes des douze apôtres dans des médaillons circulaires, et dorée.

Les pèlerinages en terre sainte, surtout à main armée, qui du XII^e^ au XIII^e^ siècle firent apporter en France tant de reliques, témoignages de la visite des lieux consacrés par la légende, ont motivé un certain nombre de reliquaires d'un même caractère où chacun exposait sa collection de souvenirs.

M. Odiot en possède un en forme de triptyque, tout ajouré de rosaces renfermant chacune une relique dont une inscription indique la nature. La *Gazette des Beaux-Arts* l'a déjà publié en l'empruntant au *Dictionnaire d'architecture* de M. E. Viollet-le-Duc. M. Basilewsky en possède un autre de même genre, en outre de la croix dont une face

est tout ornée de filigranes dont nous nous sommes occupé en commençant. Une longue inscription qui court le long de son revers indique qu'elle renferme une foule de souvenirs de Jérusalem : comme un mor-



RELIQUAIRE DIT DES OISEAUX.

(Collection de MM. Seillière.)

ceau de la colonne où le Christ fut lié, un autre de son sépulcre, et un fragment de la lance qui l'a frappé.

L'orfèvrerie du XIV^e^ siècle, dont nous avons déjà vu quelques échantillons, a encore à nous donner une reliure d'évangéliaire envoyée par la ville de Troyes. Sur le fond, la *Crucifixion* est représentée avec

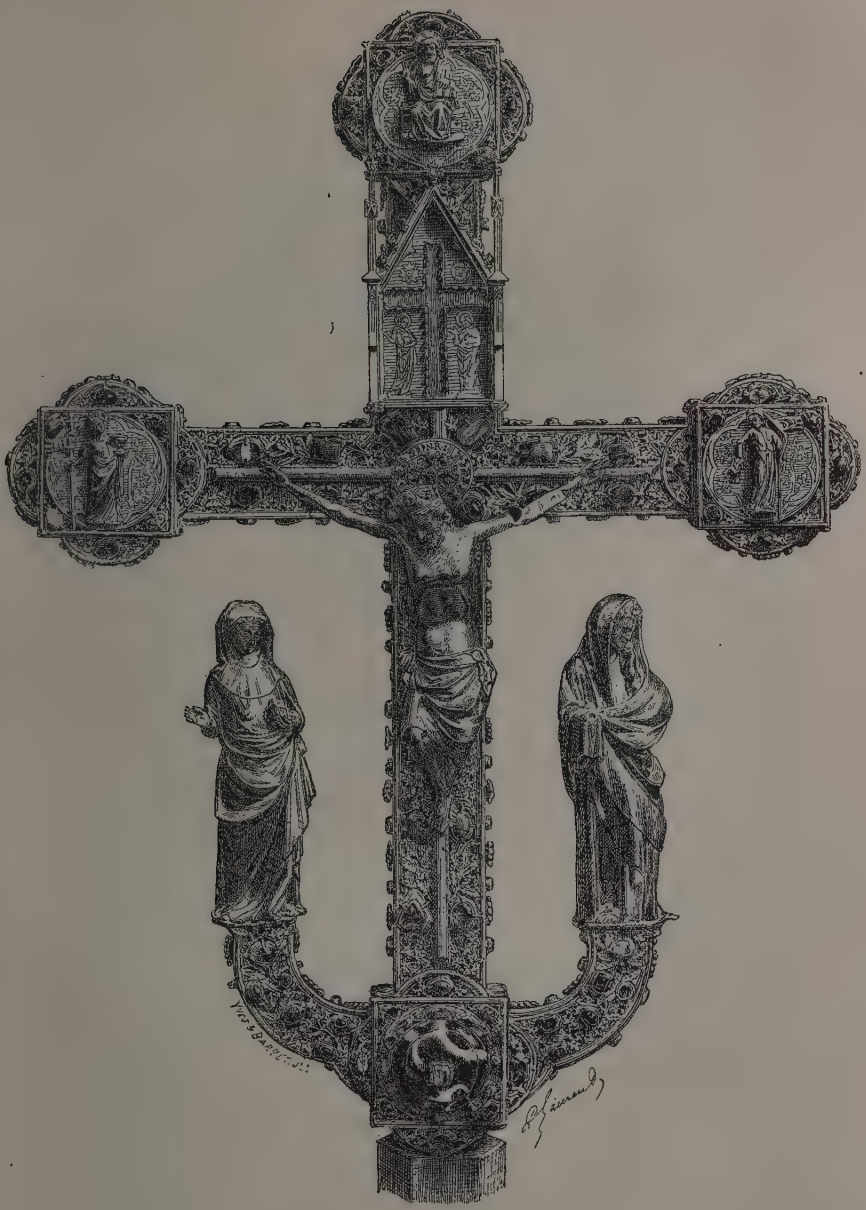
saint Jean et la Vierge comme à l'ordinaire sur le fond quadrillé si fréquent à cette époque. Sur les plats de l'encadrement orné de petites figures niellées sont les armes des comtes de Champagne, qui dateraient cette pièce d'orfèvrerie entre les années 1280 et 1320.

Au XIVe siècle encore appartient un reliquaire en cristal de roche porté par deux anges, de la collection Basilewsky ainsi qu'une pièce d'orfèvrerie civile, chose très rare. C'est une petite écuelle à bords obliques et droits, décorée au fond d'une rosace repoussée : pièce qui, réunie avec celle que possède la collection Sauvageot, au Musée du Louvre, devait trouver place dans l'écrin de cuir ciselé qui accompagne la première.

Un calice de la même collection, à coupe conique, décoré d'émaux translucides sur relief, représente l'orfèvrerie italienne du XIVe siècle, etc.

Deux monstrances formées d'un cylindre vertical de cristal de roche porté sur une haute tige, flanqué de deux contreforts et dominé par un clocher destinées à renfermer le *corpus domini*, inaugurent dans la collection Basilewsky le XVe siècle. L'une est certainement allemande par les armoiries qui y sont gravées. Ce sont des orfèvres d'au delà du Rhin qui ont fabriqué la plupart des pièces que nous allons avoir à indiquer.

C'est d'abord un ciboire de vermeil dont la coupe et le couvercle hexagones portent sur chaque face une figure d'apôtre en pied, indiquée par son nom et particularisée par l'attribut qu'on lui connaît aujourd'hui, mais dont la nature et la forme ne commencent à se fixer qu'à partir du XVe siècle; puis, au milieu d'un certain nombre de statuettes d'argent repoussé d'un art plus ou moins savant, où nous voyons deux *Vierges*, un *Saint Christophe* et un *Saint Jean-Baptiste*, c'est un saint évêque en vermeil, d'époque un peu antérieure peut-être, mais d'une exécution en tout cas bien supérieure. — Il est debout sur un socle qui, malgré la complication de ses panneaux ajourés de style flamboyant et des contreforts qui les encadrent, semblera bien simple si on le compare aux socles du *Saint Sébastien* et du *Saint Christophe* de la collection Seillière, et surtout aux merveilles d'orfèvrerie d'or qui servent de montures aux gemmes exposées par M. le baron Adolphe de Rothschild. Les Allemands, qui dès le XIe siècle étaient réputés les premiers pour le travail des métaux, l'ont, non pas assoupli — car il se remarque toujours en leurs œuvres une certaine raideur — mais plié, contourné, chantourné, tordu, amenuisé au XVe siècle, mélange de végétations et d'architecture combiné de cent façons diverses avec une fantaisie inépuisable et toujours nouvelle, si bien que devant leurs œuvres si compli-



CROIX EN OR CISELÉ ET REPOUSSÉ (FIN DU XIII[e] SIÈCLE).

(Collection de M. Basilewsky.)

quées on reste impuissant à pouvoir les décrire d'une façon à peu près intelligible. C'est ce sentiment que nous éprouvons devant la vitrine de M. le baron Adolphe de Rothschild.

Comment indiquer la monture de la coupe d'agate dont le couvercle est formé de trois castillets en avant-corps sur un édifice central qu'attaquent des hommes sauvages, dont la tige répète les mêmes saillies d'architecture militaire qui se dédoublent sur le pied qui devient hexagone, et se complique d'arcs enchevêtrés.

Même système pour la monture d'une monstrance cylindrique de cristal de roche, que surmonte un fruitelet émaillé.

Même système encore pour la monture d'un petit prisme de cristal de roche, qui a pour nœud un saphir cabochon, maintenu par trois contreforts en saillie, tandis que le pied est quadrangulaire.

Il y a une ordonnance un peu plus simple dans la monture d'un gobelet à couvercle en cristal de roche, porté sur un dôme d'agate, monté en vermeil émaillé de bleu, et orné de branches de lis en saillie. Deux hommes en vermeil, armés de fléaux de chaîne, se tiennent debout de chaque côté du vase qui contenait sans doute quelque fragment des chaînes qui ont flagellé le Christ. Une paix où une Vierge est représentée entre un abbé et une abbesse de l'ordre de Saint-Benoît, sous une arcade trilobée dont la gorge est garnie de feuillages et de marguerites rapportées, dont une perle forme le cœur, est un charmant spécimen de la combinaison des pierreries avec les pièces de rapport.

Nous trouvons encore une statuette de la Vierge souriant à l'enfant Jésus qu'elle porte tout habillé, debout sur un socle à huit pans séparés par des contreforts à jour, œuvre gracieuse d'or et de vermeil, commandée par l'évêque ou l'abbé qui s'est fait représenter à genoux sur les moulures du socle et qui porte dans son écu « de gueules aux trois aigles d'or ».

Est-elle française, est-elle allemande, la belle navette en lapis-lazzuli à monture d'or émaillé, qui commence à incliner déjà vers l'art du XVI^e^ siècle? Sa tige, creusée de quatre arcades garnies chacune d'une petite figure de saint en or émaillé, repose sur un pied à quatre lobes, séparés par des redans. La monture qui relie le réservoir à son pied, et le couvercle avec le réservoir est une combinaison de feuillages symétriques et de roses rapportés, alternant avec des cabochons et des perles montées à griffe. Un dragon émaillé sert à lever le couvercle à chacune de ses extrémités.

Signalons encore le petit triptyque dont le tableau divisé en deux registres, subdivisés en huit compartiments au moyen d'arcatures surmontées de galeries à jour, représente huit scènes de l'enfance du Christ

exprimées par des figures d'or en relief sur un fond émaillé de bleu, tandis que sainte Barbe et saint Adrien sont représentés en émail translucide sur les volets.



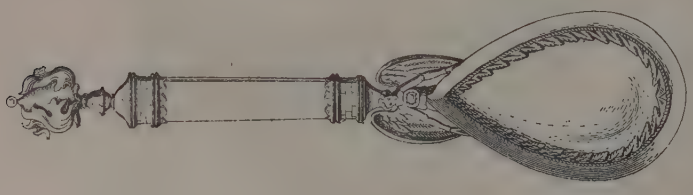
CALICE EN VERMEIL (FIN DU XV^{e} SIÈCLE).

(Collection de M. Odiot.)

La collection de M. le baron Gustave de Rothschild possède aussi un gobelet en cristal de roche porté sur trois cygnes, dont la monture, ornée de feuilles rapportées et de pierreries, est une œuvre digne des précédentes.

Un gobelet à couvercle gravé de grands rinceaux en argent, monté de vermeil, un mors de chappe dont les huit lobes nous montrent les neuf chœurs de la hiérarchie des anges; une crosse dont la volute embrasse un abbé agenouillé devant la Vierge, mélange de formes du moyen âge et des formes de la Renaissance, de la collection Basilewsky, appartiennent encore à l'art allemand de la fin du XVe.

Parmi plusieurs pièces de la même collection, qui consistent surtout en paix et en calices, que l'art italien nous semble réclamer, nous signalerons surtout la grande croix processionnelle en argent émaillé, et garnie sur ses tranches de grands fruits coniques, émaillés sortant d'un calice de feuilles déchiquetées. La cuillère en cristal de roche, garnie en ver-



CUILLÈRE EN CRISTAL DE ROCHE MONTÉ EN VERMEIL.

(Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure.)

meil qui appartient au Musée départemental de la Seine-Inférieure et que nous publions, est un charmant spécimen de l'orfèvrerie française du XVe siècle.

Dans l'armoire qui renferme sa collection de coffrets, M. Castellani nous en montre deux en orfèvrerie qui nous intéressent. L'un, qui est carré, a pour couvercle un toit à quatre versants percé de lucarnes, et pour pieds quatre tourelles qui garnissent ses angles; motif très simple, mais très élégant dans sa simplicité.

L'autre, qui porte réservée sur émail bleu l'inscription : *Per presule Iacobvs fuit hoc opvs insigne perattvs anno domini milleno quadrigento vicessimo tertio* (1423), est tout décoré d'émaux translucides sur relief, que les Italiens ont surtout pratiqués : quatre lobes enchâssés dans une monture d'argent repoussé de feuillages d'une exécution assez lourde et indécise.

Tous ne trouvons rien à signaler, particulièrement au point de vue de l'orfèvrerie, dans la nombreuse collection de paix que M. Castellani a également réunie.

L'orfèvrerie espagnole, assez riche pour le XVIe siècle et qui, lors de

l'Exposition de 1867, nous avait envoyé quelques curieux spécimens d'époque antérieure, en outre du calice de M. Stein, n'a à nous montrer pour le XV^e^ siècle qu'un reliquaire assez simple, espèce de haute lanterne à jour formée de contreforts superposés séparés par des anneaux,



AIGUIÈRE COMPOSÉE SUR UN DESSIN D'ÆNEAS VICUS.

(Collection de M. Stein.)

exposée par M^me^ Boisse. Heureusement ces anneaux portent en lettres épargnées sur un fond émaillé les inscriptions suivantes :

+ HOC EST BRACHIV BEATI BENEDICTI ABATIS RIPOLAE
+ HOC OP. F C M. FVIT P BICE ABBIS DI RIPOL
ANNO DNI MCCCCLVIIII

qu'il est facile de rétablir, surtout à l'aide des abréviations que les caractères d'imprimerie ne peuvent reproduire. Elle signifie que cet ouvrage, qui contient le bras du bienheureux Benoît, abbé de Ripol, fut exécuté, en 1459, pour Bice, abbé du même monastère.

Un calice de M. Odiot, bien que nous le croyions des commencements du XVI^e^ siècle, affecte déjà un genre de décoration qui a duré longtemps jusqu'au XVII^e^. Ce sont les rayons alternativement droits et sinueux qui couvrent le fond de sa coupe et son pied. Son nœud à huit pans séparés par des contreforts naissant de l'enceinte d'un clayonnage est original et appartient franchement au style gothique. Sa patène est gravée de scènes de la passion vues à mi-corps et qui présentent la plus grande analogie de style avec les lois des livres d'Heures de Vérard et autres typographes contemporains.

Deux paix, l'une allemande et l'autre italienne, de la collection Ad. de Rothschild, appartiennent franchement à la nouvelle architecture. Sur la première, *Jésus devant Pilate* est représenté en personnages en relief, entièrement recouverts d'émail opaque, sous une arcade ouverte dans une ordonnance corinthienne. Le costume des soldats qui conduisent le Christ est celui des reîtres allemands.

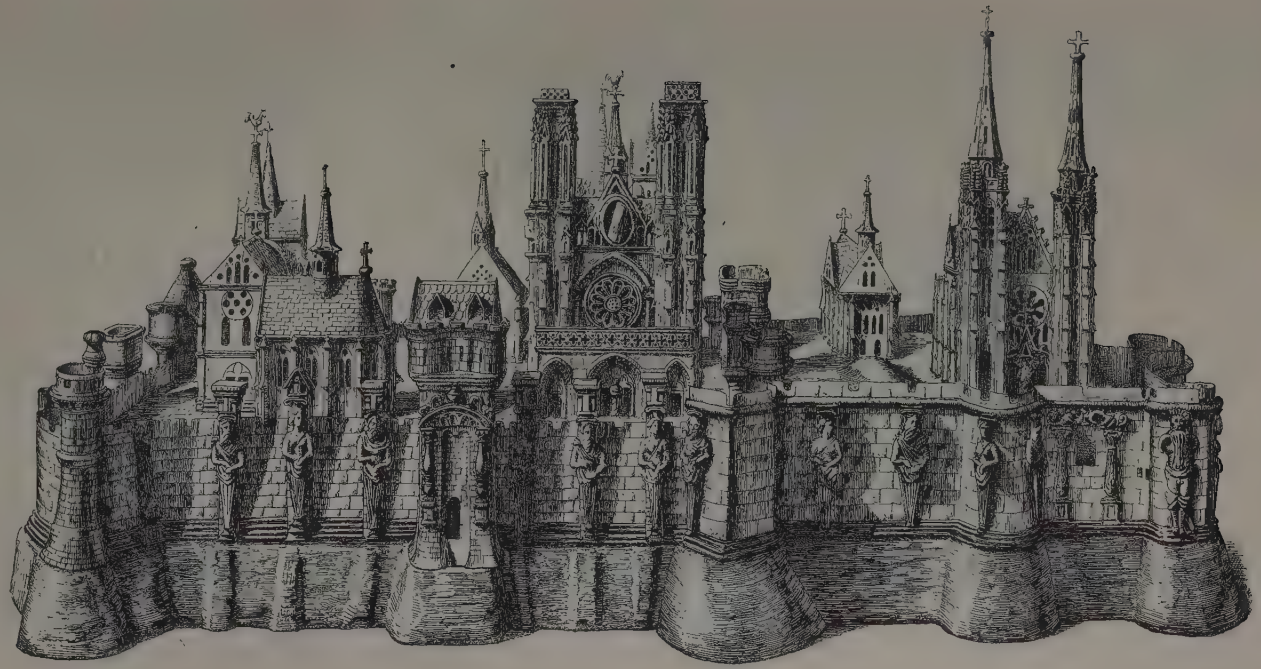
La seconde est garnie de cristal de roche revêtu postérieurement de peinture et d'or gravé vus en transparence et représentant la Madeleine couchée et repentante que console un ange avec ces paroles : TVVS LOCVS E (ST) PACIS.

Les deux figures, exécutées par quelque Vénitien de la fin du XV^e^ siècle, sont d'un dessin superbe et drapées avec un grand goût [1]. La monture est d'argent décoré d'émaux translucides représentant des ornements.

Un ciboire à section carrée d'une composition assez mauvaise, car il semble formé de deux vases superposés, à cause du dôme sur lequel s'appuie sa tige avant que d'arriver au pied, est cependant une œuvre italienne importante, surtout composée de nielles montées en argent doré.

Nous avons également à signaler dans la vitrine de M. le baron Gustave de Rothschild trois gobelets à pied, dont un, qui représente *Mutius Scævola,* nous semble d'origine italienne, tandis que les autres sont allemands, ainsi qu'un groupe en argent et en vermeil de saint Georges

1. Les experts appellent *eglomisé* le verre o u le cristal ainsi décoré, sans que nous ayons jamais pu trouver l'origine de ce mot mis en circulation par Carrand père, dit-on. Nous savons seulement qu'il y avait au XVIII^e^ siècle un expert nommé Glomy, qui montait les dessins sur papier verdâtre encadrés d'un filet d'or. Cette monture porta-t-elle son nom? C'est aux fureteurs dans les vieux catalogues de répondre à la question.



RELIQUAIRE EN CUIVRE REPOUSSÉ (XVIe SIÈCLE.)

(Musée de Soissons.)

terrassant le dragon, auquel fait pendant un saint Michel revêtu d'une armure complète, en ivoire, qui, drapé d'un manteau d'argent volant au vent, frappe d'une épée de métal un dragon en argent repoussé.

Citons, avant que d'abandonner l'art allemand : un gobelet à pied et à couvercle tout bossué de godrons courbes s'enchevêtrant les uns dans les autres, qui est bien particulier à l'art d'au delà du Rhin, exposé par Mlle Ramadié, et, avec une coupe pédiculée représentant le sacrifice d'Abel et de Caïn, appartenant à M. Stein, un gobelet de vermeil qui a été fabriqué en 1569 avec la monture de la dague d'un chevalier français tué à la bataille de Marignan, à ce qu'indique une longue inscription allemande gravée sur la pièce.

Une belle crosse de vermeil aux armes des Gusman et des Lopez de la collection Basilewsky nous mène à l'orfèvrerie espagnole du XVIe siècle, qui occupe une place importante au Trocadéro.

Pour ne point sortir immédiatement de l'orfèvrerie religieuse, nous citerons tout d'abord un ciboire-ostensoir du cabinet de M. Odiot, qui peut servir de type pour la façon dont les orfèvres d'au delà des Pyrénées ont traité le métal. La coupe pose dans une fausse coupe très renflée sous le culot, et son couvercle est amorti par un disque vertical à jour destiné à recevoir l'hostie. La tige à balustre pose sur un pied à moulures accentuées, décoré de mascarons et de grotesques qui n'ont rien de religieux. Ces reliefs sont excessifs, détachés du fond, et ce mode d'accentuer les reliefs sans transition avec le fond, au contraire de ce qui se faisait dans l'orfèvrerie française ou allemande contemporaine, est un caractère que nous retrouvons dans les pièces dont il nous reste à nous occuper.

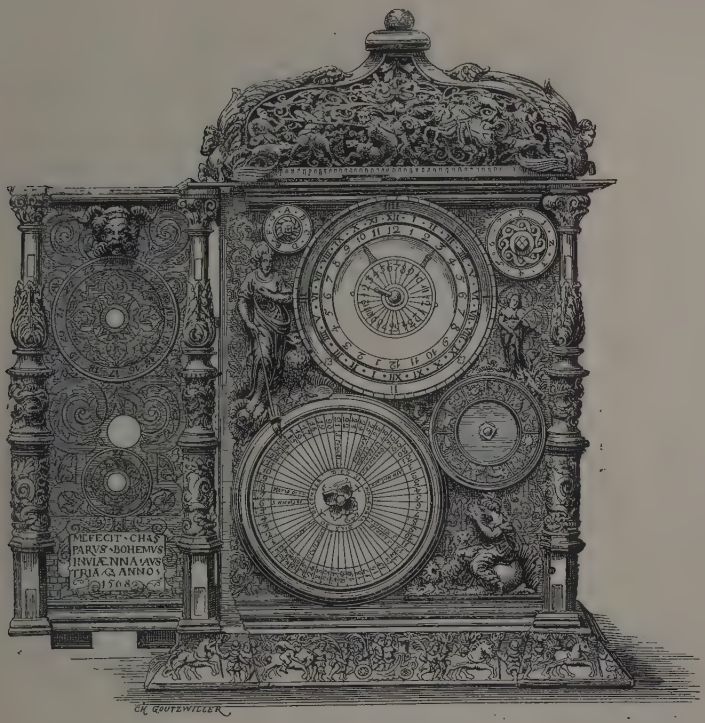
C'est, dans la collection Seillière, un plateau dont l'ombilic sert d'appui à six colonnes qui séparent le fond en autant de compartiments chargés, ainsi que l'ombilic, de guerriers combattant, d'un dessin très accentué et d'un grand relief.

Ce sont encore, dans la vitrine de M. Stein, deux autres plateaux, dont l'un est décoré d'une frise composée de griffons dont la queue s'enroule en rinceaux feuillagés, affrontés deux à deux à un candélabre et séparés par un homme ou par un enfant; dont l'autre porte un écu d'armoiries sur l'ombilic entouré, sur le fond, d'une frise d'hommes nus luttant au milieu de feuillages. Il porte sur le bord la représentation des sept arts de rhétorique.

Un troisième, qui est portugais par les armes qu'il porte, est décoré d'une frise représentant le sujet ordinaire du triomphe de la Religion. La date de 1560 est gravée sur l'arbre du paradis.

M. le baron Gustave de Rothschild possède un grand plateau de ver-

meil qui, bien que se rattachant par le haut-relief de son décor aux pièces précédentes, nous montre dans sa composition les motifs auxquels nous sommes accoutumé. L'Enlèvement d'Europe est représenté sur l'ombilic entouré d'un gros tore de fruits combiné avec un cuir découpé. Sur le fond, Neptune et Amphitrite, accompagnés d'une ronde de tritons et de néréides, assistent à l'aventure, tandis que, sur le bord, Vénus et Diane,



HORLOGE DE STYLE ALLEMAND (1508.)

(Collection de M. Stein.)

Junon et Minerve, sont couchées au milieu de cartouches reliés par des guirlandes de fleurs où se balancent des Amours. Nous retrouvons dans cette belle pièce une influence des petits maîtres de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, sans savoir s'il faut en faire honneur aux ateliers d'Augsbourg ou à ceux de quelque ville d'Espagne renommée par ses orfèvres.

Un grand plateau pédiculé, à M. Baur, clôt la série de ce genre de pièces. Le buste de César occupe l'ombilic, tandis que sur le fond, séparé en quatre secteurs par des colonnes rayonnantes, une ville, une bataille,

un sacrifice et des jeux du cirque sont représentés avec une recherche des différents plans qui est ordinaire dans la figuration des grandes scènes et où se sont plu les artistes de la Renaissance, qu'ils aient eu à tailler le marbre ou le bois, à modeler le bronze ou l'argent.

M. Stein possède une aiguière d'après la composition gravée d'Æneas Vicus qu'il est intéressant de comparer à l'estampe, afin de voir avec quelle liberté en usaient, soit les graveurs pour représenter ce qu'ils voyaient, soit les artisans pour reproduire les modèles qui leur étaient donnés. Tout diffère : proportions, profils et emmanchements. L'idée générale seule subsiste. Nous devons dire à l'honneur de l'orfèvre que son œuvre est supérieure par l'élégance à celle du graveur.

Citons encore trois pièces des plus remarquables par la finesse de leur exécution dans la vitrine de M. le baron Adolphe de Rothschild; ce sont deux fourchettes-cuillères et un couteau en vermeil, de la fin du XVI^e^ siècle. Les deux dents des fourchettes s'ajustent dans des tenons derrière les spatules afin de se transformer en cuillères.

On sait que l'usage des fourchettes ne date guère, chez nous, que du règne des Valois, et l'on s'explique difficilement que cet ustensile, qui nous semble aujourd'hui indispensable, ait exigé un si long temps pour devenir usuel, car on le connaissait dès le XII^e^ siècle où il est cité dans les inventaires, mais pour des usages spéciaux. Il était représenté dès le XII^e^ dans une miniature du manuscrit d'Herrade de Landsberg, aujourd'hui détruit.

Terminons enfin par le grand reliquaire du Musée de Soissons, en cuivre, de travail français du XVI^e^ siècle, et donnant une vue de la ville à cette époque. Nous le reproduisons ainsi qu'une très belle horloge de Bohême, signée et datée 1508, de la collection de M. Stein.

LES BIJOUX.

Tant de causes ont contribué à la destruction des bijoux, que nous devons nous estimer heureux d'en trouver encore un si grand nombre dans les galeries du Trocadéro, bien que ces œuvres, destinées à l'ornement de la personne, y soient relativement rares.

Le plus ancien est exposé par M. Stein. C'est un émail cloisonné circulaire représentant la Vierge, entouré de cabochons carrés et en amande alternés, montés sur de hautes battes coniques bordées de filigranes tordus, le tout en or et de travail byzantin.

Le fermail ou fermillet est pour le moyen âge le bijou le plus usité, comme la fibule chez les anciens. Il sert à fermer la robe des femmes

sur la poitrine, et à retenir leur manteau ainsi que celui des hommes. M. le baron Minot en a réuni huit de forme circulaire, dont cinq sont garnis de pierres montées sur de hautes battes. Une grosse alterne généralement avec une petite, et quelquefois en dépasse le niveau de façon à introduire quelque variété dans un arrangement assez uniforme. Des feuillages rapportés qui montent jusqu'au niveau des pierres de deux d'entre elles viennent ajouter un élément de diversité et d'ornement de plus, et permettent par leur nature de les dater du XIII^e^ siècle.

Les fermillets occupent une place importante dans l'exposition de M. Victor Gay. Il y en a d'or, d'argent, de bronze et même d'étain; de circulaires, de losangés à côtés curvilignes, de polylobés, de garnis de pierres à la haute sertissure, de perles rivées sur une tige qui les traverse, de feuillages rapportés, de filigranes, ou gravés d'inscriptions; de grands, de moyens et de minuscules.

Il serait intéressant de relever les inscriptions qui sont gravées sur plusieurs d'entre eux, comme sur deux de ceux de M. le baron Minot, devises d'amour le plus souvent, qui nous révéleraient quelque côté particulier de l'esprit du moyen âge. Nous croyons que M. Victor Gay l'a fait pour la Société des Antiquaires de France. En tout cas, il a eu la bonne pensée de joindre aux pièces les plus intéressantes de son exposition des numéros correspondant à des pancartes qui en donnent l'origine probable et la date. A ce propos, nous croyons que M. Victor Gay a quelque peu rajeuni les fermaux à inscriptions dont les lettres nous semblent appartenir à la fin du XIII^e^ siècle ou au XIV^e^.

M^lle^ G. Fillon a aussi exposé quelques fermillets du XIII^e^ siècle, dont un, qui est carré, est élargi aux angles pour porter une pierre-cabochon.

La mode ayant quelque peu changé au XIV^e^ siècle dans la façon des robes qui dégagent plus le col que précédemment, et la cotte hardie ayant remplacé le manteau, les fermaux disparaissent peu à peu, étant devenus inutiles; aussi n'en trouvons-nous guère plus.

Si les anneaux du moyen âge sont rares, en dehors de la belle collection de M. B. Fillon, qui est mérovingienne, et de ceux que M^lle^ G. Fillon a réunis, M. le baron Minot cependant en possède une douzaine. Tous sont très simples, ayant pour chaton une pierre montée à griffes sur une batte qui en épouse le contour. Aujourd'hui que l'art du lapidaire est poussé si loin, on taillerait la pierre afin de lui imposer une forme régulière. L'une de celles de M^lle^ G. Fillon sert en même temps de cachet. Son chaton carré est gravé de l'agneau pascal, avec cette légende singulière en lettres du XIII^e^ siècle : SIGILLVM MERCVRII.

La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà publié la belle bague d'or de la collection Basilewsky. Un édicule pyramidal percé d'ajours dans le style du XIIIe siècle s'élève sur le chaton mordu par deux dragons ailés dont le corps forme l'anneau. Si l'on compare cet édicule aux anneaux de mariage que M. Strauss a réunis dans sa curieuse collection de monuments du culte juif, anneaux qui portent une petite maison, on est porté à attribuer la même origine à ce charmant bijou.

Le moyen âge n'a plus à nous montrer qu'une belle ceinture du XVe siècle, ornée de bossages rectangulaires très élevés, garnie de filigrane, formé de fils ronds tordus, encadrant un émail, alternant avec de gros boutons du même filigrane. Dans l'émail sont réservées les lettres de l'*Ave*. Aux boutons est suspendue une lettre découpée dans une feuille de vermeil, que nous croyons être un G.

A côté de ce rare spécimen, M. Victor Gay a exposé deux chefs-d'œuvre de ceinturonniers flamands qui, étant datés de 1667 et 1694, montrent combien les traditions gothiques étaient restées vivaces dans les corporations. La boucle et le ferret réunis aux deux bouts d'une courte lanière, que les ornements dont ils sont surchargés et les ajours profonds dont ils sont percés rendraient d'un usage difficile, ne sont en effet que les spécimens du savoir-faire de ceux qui aspiraient à la maîtrise.

La preuve nous en a été fournie par le Musée allemand de Nuremberg, qui en possède un certain nombre provenant des archives d'une corporation.

Nous classerons parmi les bijoux un *Agnus Dei* du XIVe siècle, appartenant à M. Stein. Ces petites boîtes, destinées à conserver une rondelle de la cire du cierge pascal qui avait reçu dans un moule une image de l'Agneau, sont fréquemment citées dans les inventaires, mais sont rares à rencontrer dans les collections. Nous en avons dessiné une jadis dans le cabinet de M. Dugay, qui était en cuivre doré, percé à jour et du XIIIe siècle. Celle de M. Stein est la seconde que nous rencontrons. Elle est circulaire, ornée d'une rosace à six lobes aigus, portant au centre le buste de la Vierge en émail translucide sur relief. Sur le bord, une inscription en lettres gothiques carrées invoque l'Agneau de Dieu. La face du Christ est repoussée sur le revers. Nous la croyons italienne.

Une enseigne de chapeau, ou un fermillet de la collection de M. le baron Adolphe de Rothschild, clôt le moyen âge par un bijou des plus précieux. Une monture circulaire formée d'un entrelacs de marguerites et de roses émaillées où posent des oiseaux enveloppe une *Annonciation* en émail translucide sur or. Sur trois banderoles jetées au milieu des

entrelacs on lit la devise : IOIE SANS FIN, en lettres du XVe siècle.

Un bijou plus modeste exposé par Mlle Gabrielle Fillon, un petit cœur entouré de l'inscription philosophique en lettres du XVe siècle : *Vbi amor,*



PENDELOQUE EN PERLE ET OR ÉMAILLÉ (XVIe SIÈCLE)

(Collection de M. le baron Ch. Davillier.)

ibi frequens cogita (tio), et portant en pointe le monogramme L R, nous permet de passer à la Renaissance et à une nouvelle espèce de bijoux.

Les « *pent-à-col* », comme on disait au moyen âge — les pendeloques, comme nous les appelons aujourd'hui — forment la partie la

plus important de la bijouterie du XVIe siècle dont il nous reste à nous occuper, et renferme des œuvres splendides.

Le plus beau, à notre gré, parce qu'il nous offre une composition bien balancée, d'un beau dessin et d'une exécution parfaite, et non une œuvre bizarre destinée à utiliser quelque perle baroque, est celui que MM. R. et F. Seillière ont exposé. Il est formé d'un cartouche aux enroulements symétriques, sur lequel s'appuient deux chasseresses de chaque côté d'une tête de cerf. Leurs chiens s'ajustent au-dessous d'elles, avec un masque d'où pend une perle et qui forme amortissement. Au centre une grosse topaze est montée dans une batte en pyramide en partie émaillée. Si l'on compare ce bijou aux gravures de René Boivin, on ne pourra en refuser à des mains françaises la composition ainsi que l'exécution.

Le bijou qui a fait le plus de bruit dans le monde des curieux n'est pas celui-là, mais une sirène en or émaillé dont le corps est formé d'une grosse perle baroque exposée par M. Robert Philips, de Londres. Le monstre décevant peigne sa chevelure pour se rendre plus beau et ajouter le charme de la toilette à celui de son visage et de ses chants. *Falit aspectus cantusque Syrenæ*, lit-on gravé sur sa queue, avec la date de 1555.

Un triton barbu qui pourrait faire pendant à cette sirène et un dragon d'or émaillé et d'une fort belle tournure, que nous gravons, donnent dans la collection de M. le baron Ch. Davillier deux autres exemples remarquables de l'emploi à la Renaissance des perles qu'on ne pouvait employer dans la joaillerie ordinaire, mais qu'on utilisait en les faisant entrer tant bien que mal dans les formes d'un être, homme, monstre ou oiseau, que l'on complétait par de l'orfèvrerie émaillée. Cela était devenu même une mode à laquelle se sont surtout livrés les orfèvres allemands, qui semblent avoir aimé à jouer avec les difficultés afin de montrer leur habileté ainsi que l'ingéniosité de leurs combinaisons.

La seconde moitié du XVe siècle a vu fabriquer la plupart de ces petites œuvres un peu maigres dans leurs éléments, composées de lanières découpées formant des cartouches, souvent disposées par plans superposés, servant de fond à quelques petites figures, et suspendus à une agrafe au moyen de deux chaînes, le tout émaillé, orné de perles et de pierres taillées, surtout à la fin du siècle.

Telles sont les pendeloques de la *Charité* et de la *Vierge* habillée, adorée par deux anges, exposées par M. A. Dutuit. Telles sont aussi celles de M. Vaïsse: l'une ayant pour sujet central un centaure et une femme portant une corbeille, au-dessus desquels voltige un Amour, sus-

pendus à une agrafe formée de deux dragons; l'autre un Orphée monté sur un éléphant, porté sur un culot garni de diamants montés sur des battes pyramidales de dimensions colossales, afin de donner de l'ampleur à la pierre.

M. le baron Ch. Davillier possède enfin plusieurs spécimens de pendeloques en forme, l'une d'un vase à deux anses, l'autre d'un vaisseau, la dernière d'une sirène, émaillées de rose, de fabrication probablement allemande et du XVII[e] siècle. Tels sont aussi d'autres bijoux du même



MONTRE EN OR ÉMAILLÉ (XVI[e] SIÈCLE)

(Collection de M. Spitzer.)

genre, que caractérisent un centaure, Jupiter et un pélican, du cabinet de M. A. Dutuit.

Notons encore dans la collection Davillier une croix et deux médaillons en forme de cartouches, dont l'un représente la *Crucifixion* exprimée en or gravé et en peinture derrière le cristal de roche qui la garnit, et deux chatons de grosses pierres qui méritent qu'on s'y arrête. Ces chatons sont émaillés en partie, laissant de grandes échancrures de métal sous la pierre de façon à figurer des griffes qui la saisiraient, bien qu'elle soit maintenue par le bord continu du métal. L'émail est blanc et noir et, sur le plus gros des chatons, dessine un H orné, en blanc sur noir. Ces couleurs et cette lettre ne permettraient-elles pas de les attribuer à Henri II?

Nous ajouterons enfin de la collection Spitzer à ces pièces de choix une magnifique montre en or émaillé, signée de Ramsay, orfèvre de la reine Élisabeth, que nous reproduisons ici.

Parmi une foule d'orfèvreries du XVII^e^ siècle que montre la salle réservée à la famille Czartorisky, nous noterons une pendeloque formée d'un cartouche sur lequel se détache un A en diamants accosté de deux petits génies, et enserrant un masque entre ses jambages, œuvre charmante du XVI^e^ siècle. M. J. Jacquemart l'a gravée jadis pour la *Gazette des Beaux-Arts*, avec deux colliers et un médaillon circulaire dont des cartouches en lanières émaillées forment les éléments ou la décoration. Il a gravé aussi une plaque de ceinturon hongroise, amas de perles, de rubis et d'émeraudes dont l'habile aquafortiste a su rendre les feux vifs et les doux chatoiements.

A côté nous ferons remarquer les arçons d'une selle, hongroise probablement, composés de plaques d'or que recouvre un réseau de filigranes d'argent, dont plusieurs alvéoles sont remplis d'émail vert, et qu'interrompent des applications de perles et de plaques de grenat, parce que les émaux du même pays et ceux de la Russie, au XVII^e^ siècle, ont cherché à imiter ce genre de travail.

Les anneaux de doigt sont peu nombreux.

Une bague, dont le chaton en pyramide quadrangulaire se termine par une pointe de diamant et est garnie d'une autre pointe de diamant sur chaque face, est, dans la même collection, un des plus charmants spécimens de ce genre de bijoux, dont nous ne trouvons plus qu'un autre dans la collection Adolphe de Rothschild. Cet anneau d'or est plutôt d'ailleurs un chef-d'œuvre d'ouvrier qu'un bijou d'usage, car sa surface partout d'égale largeur est couverte de petites figures en relief représentant la création, la première faute et sa première expiation.

Quant aux colliers, qu'on appelait carquans, ils sont si rares qu'avec ceux de la collection Czartorisky nous n'en trouvons qu'un dans la vitrine de M. Stein. Il est composé de deux éléments différents : un grand en forme de cartouche auquel ses enroulements donnant la forme d'un S, qui porte une émeraude au centre ; un petit qui est un cartouche carré à jour orné d'un diamant.

Nous en rapprochons le collier de cérémonie d'un chef de compagnie d'arquebusiers, comme Van der Helst et Franck Hals nous en ont montré dans toute la pompe de leurs assemblées ou de leurs repas. Le motif des feuilles de figuier sauvage, enroulées et rapportées sur les grandes plaques qui le composent, est encore gothique, mais les figures d'arquebusiers qui y sont mêlées, les écus portant le briquet de Bourgogne sur deux arque-

buses en sautoir qui l'interrompent, nous prouvent qu'il s'agit d'une œuvre de l'extrême fin du XVI^e^ siècle, sinon du XVII^e^. Le fermoir de cette pièce est composé de l'écu de Bourgogne ayant deux lions pour supports.

LES ÉMAUX CHAMPLEVÉS.

Les émaux champlevés sont une imitation économique des émaux cloisonnés d'or que fabriquaient les Byzantins, émaux dont la reliure appar-



+hOC:ORNAMENTVM:BONE:
SIT:FACIL:MONIMENTVM:

+SCRINIA:CONCHARVM:
MONSTRANT:OPVS:VNDIQ:CLARVM:

PLAQUE DE COFFRET EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ (XII^e^ SIÈCLE).

(Collection de M. Victor Gay.)

tenant à M. le comte de Ganay, la Vierge du fermillet de M. Stein et un petit médaillon exposé par M. Victor Gay, nous donnent des spécimens.

La grande plaque de saint Théodoros qui de la collection Pourtalès est passée dans la collection Basilewsky, bien que de travail grec, est une œuvre de transition.

Les larges divisions de cette composition barbare ont été obtenues par le martelage d'une plaque mince de cuivre rouge, dans laquelle on les a réservées, tandis que tout le champ intermédiaire a été abaissé. De petites

bandes de cuivre ont été ensuite rapportées dans chacune des cloisons ainsi obtenues afin de les subdiviser suivant les nécessités du dessin. Puis le tout a été rempli d'émail, poli, et enfin le métal a été doré.

Le buste du prophète Osée, du Musée d'antiquités de Rouen, et une Sainte en pied dans une plaque ogivale, du cabinet de M. Victor Gay, ont été obtenus par la même méthode, sauf que les figures ont été entièrement creusées dans le métal, leurs divisions intérieures sont seules rapportées.

Mais le cuivre se prête moins facilement que l'or à suivre exactement tous les contours et à exprimer toutes les finesses. Et puis, en admettant qu'il puisse se plier à tous les caprices, la main-d'œuvre serait encore considérable. Aussi trouva-t-on plus pratique de prendre une feuille de cuivre assez épaisse, d'y dessiner les principaux traits du motif que l'on voulait reproduire en émail, d'enlever à l'échoppe tout ce qui ne devait pas être vu, et de remplir d'émail les alvéoles ainsi obtenus. On avait pour bases un dessin bien plus précis.

C'est ainsi qu'a été fabriquée une plaque circulaire de la vitrine où M. Victor Gay a classé avec méthode les spécimens des diverses phases de l'histoire de l'émaillerie. Sur cette plaque un dragon a été émaillé de vert, de bleu et de blanc sur un fond réservé. D'après les indications qui l'accompagnent, nous croyons qu'elle provient de l'abbaye de Conques, où elle décorait, avec plusieurs autres, un coffret de cuir dans le genre de celui que M. Stein a exposé et que ferme une si belle serrure en cuivre émaillé. Or le coffre avec ses plaques est aujourd'hui à Paris et peut, à l'aide des inscriptions en vers léonins gravées sur deux d'entre elles, dont le sujet est identique, nous permettre de les dater toutes.

L'une : + SCRINIA CONCHARVM MONSTRANT OPVS VNDIQVE CLARVM, nous prouve que la pièce avait été faite pour et peut-être dans l'abbaye de Conques. L'autre : HOC ORNAMENTVM BONE SIT FACII MONIMENTVM indique qu'elle avait été commandée par l'abbé Boniface, dont le nom a été coupé en deux par une fantaisie étrange, mais qui n'est pas sans exemple dans la poésie latine du moyen âge. Or nous voyons dans un travail sur le cartulaire de cette abbaye, publié par M. G. Desjardins, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (année 1872, p. 281), que Boniface gouverna l'abbaye de Conques de 1110 à 1137.

C'est donc au commencement du XII^e^ siècle qu'il faut reporter, du moins pour une abbaye du Rouergue, où l'orfèvrerie était en grand honneur, la transformation des procédés du cloisonné grec en champlevé occidental.

Ce procédé, suffisant pour des ornements d'ailleurs d'une exécution assez rude, était impuissant encore à donner quelque expression aux

visages, aussi ne le conserva-t-on d'abord à Limoges — le grand centre industriel de l'émaillerie au moyen âge — que pour exprimer les costumes des personnages. — Les visages et les carnations furent réservés et gravés. Généralement de l'émail noir remplit cette gravure vigoureusement traitée.

Ce procédé a été employé pour fabriquer la châsse de sainte Valère, la patronne de Limoges, avec saint Martial, que possède M. Basilewsky



CHASSE DE SAINTE VALÈRE ET DE SAINT MARTIAL.

(Collection de M. Basilewsky.)

et que nous reproduisons. Les costumes des personnages s'enlèvent en émail sur le fond vermiculé du métal ainsi que sur une autre châsse exposée par M. Odiot et sur celle qui appartient à l'église de Nantouillet.

Trouvant sans doute que les têtes simplement gravées se distinguaient difficilement du fond, les Limousins leur ont substitué des têtes en relief de cuivre fondu et ciselé, comme sur une autre châsse de la même collection où le Christ est représenté avec les apôtres.

Enfin on trouva plus simple et d'une pratique plus satisfaisante de

réserver toutes les figures et de les graver de façon à ne plus avoir qu'à faire saillir dans les fonds quelques ornements destinés à retenir l'émail et à jeter sur ses colorations sombres quelques notes joyeuses de métal doré. On en arriva à remplacer ces gravures tantôt par des figures d'un faible relief, simplement fondues, puis ciselées, comme sur les plaques de reliure représentant généralement la *Crucifixion* ou le Christ glorieux qui sont nombreuses dans l'exposition, tantôt par des figures en cuivre repoussé de haut-relief comme les quatre apôtres de la collection Basilewsky posés sur des plaques émaillées arrondies par le haut, qui proviennent des flancs d'une grande châsse.

On en arriva aussi à émailler les figures en relief qu'on fixe sur des plaques elles-mêmes émaillées, comme sur une châsse de la collection Basilewsky. Mais nous connaissons peu d'œuvres en ce genre aussi soignées que le petit crucifix habillé d'une robe bleue de la même collection.

Ces divisions que nous venons d'indiquer avec exemples à l'appui ne parquèrent point naturellement les émailleurs dans des catégories qu'ils ne franchirent point. Au contraire ils combinèrent toutes les méthodes au gré de leur fantaisie et de l'effet à obtenir, de façon à produire l'infinie variété d'objets nécessaires à la vie religieuse et à la vie civile que nous montrent avec la collection Basilewsky, les expositions de M. Victor Gay, de M. Odiot, de M. Stein, des Musées de Poitiers et de Rouen.

Aussi ne pouvons-nous entrer dans le détail des châsses, des reliquaires, des chandeliers, des colombes destinées à conserver la réserve eucharistique, des crucifix, des ciboires, des crosses, des navettes à encens, des gémellions (bassins à laver les mains) que nous trouvons réunis dans la salle que M. Basilewsky s'est réservée, et dans la salle du moyen âge où sont réunis les apports de M^me^ de Vatry, crosses provenant des ruines de l'abbaye de Châlis, de M. de Glanville, de M. le comte de Soultrait pour une plaque de reliure à figures réservées, et de M. B. Fillon, de M. Julien Durand, de M. Desmottes pour des pièces du même genre, de M. Fournier pour un *urceum* décoré d'arcs en plein cintre émaillés abritant des figures dont les vêtements sont émaillés sur un fond de métal.

Il est trois pièces que nous devons noter cependant parce que nous les rencontrons pour la première fois. C'est dans la vitrine de M. Victor Gay une boîte de messager. Cette boîte affecte la forme d'un écu, et est en effet émaillée aux armes d'un Jean Dargies mort en 1409. Les personnes chargées au moyen âge de remettre un message en portaient une semblable à la ceinture, ainsi que le montre la copie d'une miniature

que M. Victor Gay a pris le soin de placer près du monument lui-même, et ainsi qu'on le trouve dans divers manuscrits.

Cette boîte est parfois ronde, presque toujours armoriée et généralement trop petite pour le parchemin qu'elle est censée avoir dû contenir. Elle semble être surtout un insigne.

Dans l'envoi de M. Stein, avec un pied de chandelier de dimensions inusitées, il faut surtout signaler la serrure d'un coffret de cuir garni d'écrinçons et de disques d'émail. Cette serrure, d'une admirable exécution, est circulaire, ornée d'un homme combattant deux dragons enlacés découpés à jour. Le moraillon, qui est double, est formé de deux dragons qui s'ajustent à charnière avec deux autres qu'ils semblent mordre, ainsi que le montrent d'ailleurs les reproductions que nous donnons.

M. Odiot, enfin, expose une applique formée d'une plaque de cuivre repoussé et découpée en forme de chevalier armé de toutes pièces, au galop sur son cheval caparaçonné, dans le mouvement superbe donné aux ducs de Bourgogne sur leurs sceaux. Nous ferons remarquer que des ailettes protégent non seulement les épaules, mais aussi les genoux du chevalier, détail absolument nouveau pour nous. Des armoiries sont émaillées sur ces ailettes qui le datent des commencements du XIV^e^ siècle ainsi que sur le caparaçon de sa monture. Nous ignorons l'usage de cette pièce.

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupé que des émaux de Limoges. Les ateliers limousins, qui ont fourni la France, l'Italie et l'Angleterre pendant trois siècles, du XII^e^ au XIV^e^, d'œuvres de cuivre émaillé, — œuvres parfois de pacotille, il faut bien l'avouer, — n'étaient pas les seuls cependant à travailler. Nous avons vu que l'atelier monacal de Conques pouvait revendiquer sa part dans l'introduction de l'émaillerie champlevée en France. Nous avons indiqué, à propos du bras reliquaire du Musée de Rouen, qu'un atelier avait dû exister dans cette ville au XIII^e^ siècle. Les ornements réservés sur l'émail y ont en effet un accent de nature et une physionomie particulière.

Il en était certainement de même à Paris et auprès de tous les grands centres d'orfèvrerie, car nous devons dire que l'or et l'argent émaillés nous sont à peine connus par quelques rares exemples que le hasard fait rencontrer de loin en loin, et que ces exemples nous donnent l'idée d'une finesse et d'une perfection de travail qu'est loin d'atteindre l'émaillerie sur cuivre limousine.

Pour l'Allemagne, nous connaissons les ateliers de Cologne et celui qu'avait établi, au XIII^e^ siècle, en Autriche, M^e^ Nicolas de Verdun, qui y eut des successeurs au siècle suivant.

Les émaux allemands, sans être abondants, ne sont pas rares dans les collections.

La collection Basilewsky, par laquelle il faut toujours commencer, en possède plusieurs : les apôtres de l'autel portatif dont la caisse est également décorée de figures d'ivoire ; quatre plaques rectangulaires représentant la parabole du maître de la vigne avec de longues inscriptions ; deux des croix de consécration dont nous avons déjà parlé à propos de l'orfèvrerie et enfin deux reliquaires phylactères en forme de rosace, dont les scènes sont expliquées encore par des inscriptions.

M. Odiot possède également un de ces reliquaires de fabrication allemande que nous publions. C'est une fort belle pièce à quatre lobes, avec lentille centrale de cristal de roche.

M. Stein expose une plaque représentant la conversion de saint Paul, qui est du XII^e^ siècle par les costumes des soldats, et M. Victor Gay une autre plaque où l'on voit le *tau* inscrit pour la demeure des Juifs.

Le Musée de Saint-Omer expose enfin une pièce d'une importance exceptionnelle; un pied de croix, tige à section carrée sur un dôme, dont nous avons eu à nous occuper lors de l'exposition de Lille, et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée (2^e^ série, t. XI, p. 152).

A quel caractère reconnaît-on les émaux allemands? A un certain goût dans le dessin et à la tonalité des émaux où le bleu-vert domine, tandis que c'est le bleu-violet en France ; enfin à la présence des inscriptions. Les hommes qui dirigeaient les ateliers allemands devaient être des religieux beaucoup plus savants que nos artisans de Limoges; et ils aiment à le montrer.

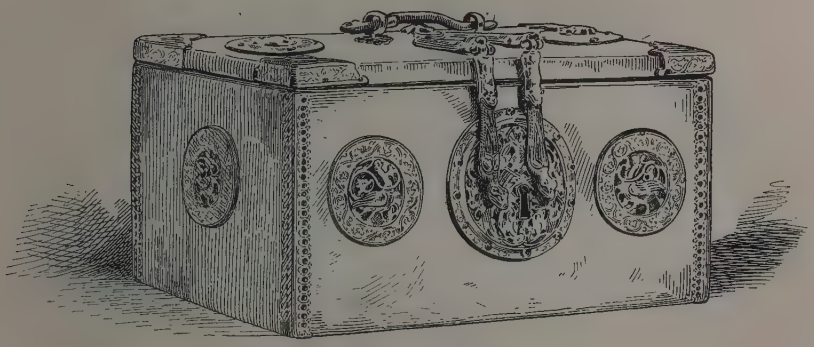
M. Victor Gay expose une petite plaque circulaire, qui figure deux oiseaux adossés au milieu de rinceaux symétriques en partie réservés, en partie émaillés, faisant saillie sur un fond doré, qu'il annonce comme étant Hongrois, et du XIII^e^ siècle. C'est la première fois qu'il nous est donné de voir une pièce de ce genre de fabrication, où le fond n'affleure pas l'émail, et M. Victor Gay a certainement d'excellentes raisons pour justifier l'attribution qu'il donne à celle-ci.

L'Italie a aussi pratiqué l'émail champlevé, mais nous ne pouvons lui concéder toutes les pièces que M. Victor Gay lui attribue.

Nous trouvons dans sa vitrine un mors de chappe, une petite plaque carrée représentant un évêque, une plaque circulaire représentant la *Visitation,* qui est une œuvre d'une finesse exquise, qu'il étiquette comme provenant de l'Italie. Pour nous ces pièces sont françaises et du XIV^e^ siècle. Leur fabrication n'est que le développement de celle adoptée pendant le VIII^e^ siècle.

Que voyons-nous surtout pendant ce siècle? Des figures gravées en réserve sur un fond émaillé et diversement orné. Au XIV^e^ siècle les ornements colorés disparaissent des fonds généralement circonscrits par des médaillons contrelobés, il ne reste que le bleu alternant avec le rouge ou le vert, mais la gravure des personnages acquiert plus d'importance. L'aspect de la pièce est plus froid, moins chatoyant, et en cela participe de l'aspect des miniatures et des vitraux de la même époque, qui est un peu triste dans ses colorations, si elle est tourmentée dans son dessin, et aiguë dans son architecture.

Aussi croyons-nous français de Limoges les deux ciboires à hautes



COFFRET DE CUIR AVEC GARNITURES D'ÉMAUX CHAMPLEVÉS.

(Collection de M. Stein).

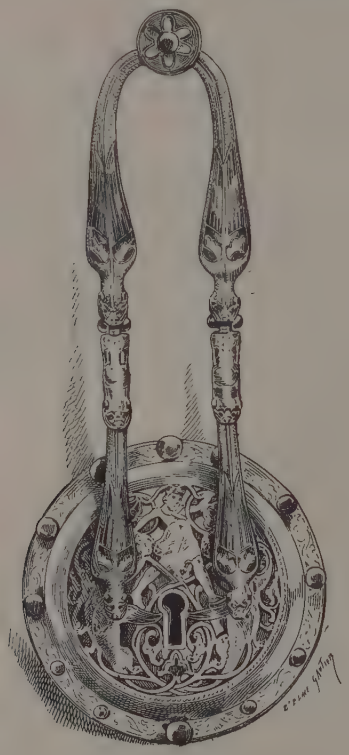
tiges de la collection Basilewsky, décorés de figures d'ange en réserve dans des médaillons polylobés alternativement bleus, rouges ou verts; la belle croix processionnelle et la crosse de la même collection, où l'on reconnaîtra les caractères que nous venons d'indiquer.

Les Italiens ne nous semblent pas s'être jamais beaucoup occupés de l'émail champlevé. Ils étaient peut-être des artistes trop délicats pour le faire, et quand ils l'ont pratiqué ç'a été pour le réduire à l'état de fond, généralement très sombre, destiné à faire valoir des figures finement gravées.

C'est à ce caractère que nous reconnaissons comme italienne, et peut-être siennoise, la navette à encens, exposée par M. Stein, sur le couvercle de laquelle l'ange et la Vierge de l'*Annonciation* sont gravés en buste et pour ainsi dire niellés, tant l'émail qui remplit la gravure et couvre le fond, est de couleur noire.

La vitrine de M. Victor Gay, montre aussi une navette de même travail et représentant le même sujet, ainsi qu'une plaque circulaire polylobé qui représente saint François d'Assise recevant les stigmates.

Il suffit de comparer le style de ces figures avec celui des pièces que nous revendiquons pour le XIV^e^ siècle français afin de se convaincre que les unes et les autres appartiennent à deux arts différents.



SERRURE DE COFFRET.

(Collection de M. Stein.)

Les Italiens avaient mieux à faire. Ils ont peut-être inventé, mais ils ont surtout pratiqué les émaux translucides sur relief qui s'accordent si bien avec l'or et l'argent doré de leurs orfèvreries.

LES ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF.

Les émaux dits translucides sur relief sont surtout des œuvres de glyptique, et la gravure des sceaux a dû conduire à leur fabrication.

Ce qu'on appelle ainsi n'est, en effet, qu'une intaille, sur or ou sur argent, remplie d'un émail transparent qui se modèle suivant son plus ou moins d'épaisseur.

Cet art doit être originaire de Sienne fort probablement, car ce



RELIQUAIRE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ.

(Collection de M. Odiot.)

sont des orfèvres de cette ville qui ont exécuté les deux monuments de ce genre qui portent la date la plus ancienne. L'un est un calice du couvent de Saint-François d'Assise, daté de 1290, et portant le nom de Duccio de Sienne, l'autre est le célèbre tabernacle d'Orvieto que M. H. Barbet de Jouy a pu voir et dont il a donné la description dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, tomes XVe et XVIe). Il est daté de 1338

et a été fabriqué par Me Ugolino de Sienne avec ses compagnons.

Un orfèvre florentin, Arditi, avait aussi pratiqué cet art, ainsi que le prouvait un calice de la collection Soltykoff acquis, croyons-nous, par le Musée de South-Kensington.

Les émaux translucides durent être rapidement pratiqués dans l'Allemagne du Sud, à en juger par les deux reliquaires de la collection Basilewsky qui proviennent de la cathédrale de Bâle, et que décorent des émaux translucides. A défaut de date précise nous pouvons attribuer en effet aux commencements du XIVe siècle l'exécution de ces pièces.

Les émaux qu'on y peut étudier ne présentent de profondeur que pour les vêtements des personnages. Les carnations sont réservées et simplement gravées, tandis que les draperies sont intaillées et remplies d'émaux colorés, qui sont, en général, verts, violets ou bruns sur fond bleu. Mais une glaçure transparente et légèrement rosée recouvre les carnations.

En outre des deux reliquaires que nous venons de citer, deux calices de la même collection, que leur style nous indique de fabrication italienne, sont décorés des mêmes émaux, que nous retrouvons sur une croix exposée par M. Moser.

Un buste de la Vierge sur l'*Agnus Dei* de M. Stein, le petit coffret d'argent de la collection Castellani daté de 1423, un *S. Blasius*, plaque circulaire en argent dont presque tout l'émail est enlevé, ce qui permet d'en étudier le travail, soudé sur une des paix exposées par le même, représentent encore l'émaillerie translucide italienne.

Notons les deux petits disques que M. le baron Minot a exposés, et qui représentent sur or l'*Entrée à Jérusalem* et l'*Incrédulité de saint Thomas*.

La France pratiqua aussi cet art, ainsi que le prouvent deux petits disques émaillés sur argent possédés l'un par Mlle G. Fillon, l'autre par M. Victor Gay, *Saint Damien* et *Saint Come* y sont représentés en costume de docteur, le premier guérissant sans doute un petit homme placé devant lui. Les inscriptions que nous transcrivons prouvent l'origine française de ces deux pièces qui ont dû être jadis réunies sur la même œuvre comme les deux saints sont réunis dans la dévotion des fidèles.

Nous croyons aussi de fabrication française la *Crucifixion*, plaque circulaire d'argent de la collection Basilewsky.

Quant à l'émail sur or de l'enseigne de chapeau appartenant à M. le baron Adolphe de Rothschild, il est aussi français, ainsi que le prouve l'inscription de l'entourage.

Quant aux fermaux de livre, en or émaillé, de la même collection qui

représentent saint Jean l'évangéliste et saint Jacques, ils portent des poinçons de maîtrise qui pourraient peut-être aider à en faire connaître l'origine.

La sainte Barbe et le saint Adrien des volets du petit triptyque, en orfèvrerie de la même collection, appartiennent à l'art français ou flamand du XV^e^ siècle.

Terminons en citant deux plaques circulaires représentant le Christ entouré des instruments de la Passion et une Pitié exposés par M. Beurdeley : sujets émaillés sur fond de métal réservé. Une imitation de la couronne d'épines en tiges d'argent tordues circonscrit ces deux œuvres du XV^e^ siècle.

ALFRED DARCEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE

LA

SCULPTURE A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DU TROCADÉRO

Les amateurs français du XIXe siècle ont été pendant longtemps réfractaires aux œuvres de sculpture en marbre. Elles n'entraient dans leurs collections qu'à de très rares exceptions ; non qu'ils y fussent absolument indifférents, mais la possession de ces œuvres d'un caractère élevé leur semblait avoir quelque chose d'ambitieux, de prétentieux peut-être, empiétant sur les attributions des musées. Ajoutons que le goût des arts, ou, comme disent encore quelques-uns, de la curiosité, était alors l'apanage, non de la bourgeoisie précisément, mais de personnes dans une position de fortune modeste, dont les appartements étaient également modestes ; que les millionnaires et les hauts barons de la finance ne s'étaient point encore mis dans la partie et que l'on trouvait alors sans de trop grands frais une foule de bijoux charmants, de faïences précieuses, de petits ouvrages de sculpture délicats, des coffrets, des miroirs, des médaillons, dont les plus difficiles pouvaient se contenter. La collection Sauvageot, aujourd'hui au Musée du Louvre, nous donne une parfaite idée des cabinets d'amateurs d'alors. La sculpture favorite

du moment ne dépassait pas les dimensions des groupes de terre cuite de Clodion, dont les teintes rosées faisaient un heureux contraste avec les émaux de Limoges, les faïences de Palissy, l'orfèvrerie d'Augsbourg et les ivoires de François Flamand. Les temps sont bien changés : toutes ces préciosités sont arrivées à des prix véritablement énormes, tandis que les productions d'un ordre plus élevé sont restées abordables. De là une nécessité de se créer des voies nouvelles qui a, je crois, contribué pour beaucoup au succès de la sculpture, malgré ce qu'elle a d'encombrant.

La compréhension a été difficile d'abord; le génie ne livre pas facilement ses secrets. C'est une langue nouvelle avec laquelle il a fallu se familiariser; mais une fois cette difficulté franchie, les jouissances ont été si vives que nul ne s'y est refusé. Le cadre de beaucoup de nos collections s'est élargi et aussi celui de nos connaissances. C'est à cette évolution du goût chez beaucoup d'amateurs que nous devons de trouver au palais du Trocadéro assez d'œuvres de sculpture pour esquisser les phases principales du développement de ce grand art et de pouvoir ajouter aux quelques noms illustres qui surnagent toujours dans la mémoire du grand public, vingt noms d'artistes non moins éminents, qu'on eût été bien étonné de rencontrer autrefois dans les pages d'une revue, qui ont aujourd'hui droit de cité parmi nous, et dont nous pouvons discuter les œuvres sans craindre de rester incompris de nos lecteurs : c'est un grand progrès.

Les belles terres cuites émaillées de Luca della Robbia sont, je crois, les œuvres qui ont le plus contribué à opérer cette transition du goût. Leur éclat qui les a fait rechercher d'abord, a servi de pont où sont passés ensuite les marbres et les grands bronzes.

Mais avant de nous arrêter aux artistes de la Renaissance italienne, nous blesserions peut-être les sentiments de plusieurs si nous dédaignions de mentionner en passant quelques œuvres de sculpture plus anciennes, en petit nombre du reste, et qui serviront d'introduction à notre principal propos.

La plus importante est sans contredit une figure de Christ, en bois, un peu moins grande que nature, exposée par M. L. Courajod. C'est une production du XII^e^ siècle, pleine de caractère; un certain sentiment douloureux n'y fait pas défaut; à en juger par la finesse de quelques détails, on peut croire que c'est une œuvre distinguée de l'époque, mais combien elle est barbare encore ! Le christianisme, à ses débuts, n'a point été favorable aux arts plastiques qui devaient tant le magnifier par la suite. Sans parler de la destruction des monuments antiques, à laquelle il se livra avec fureur, on peut dire que du IV^e^ au XII^e^ siècle il condamna

au silence notre génie latin, amoureux de la forme humaine : huit cents ans, hélas ! un laps de temps aussi long que celui qui nous sépare de Hugues Capet ou de la reine Pédauque, et pendant lequel les œuvres plastiques exécutées en Europe s'élèvent à peine au-dessus de l'art des fétiches des peuplades sauvages de l'Océanie. On fut longtemps à se remettre de cette déchéance. Le Christ en bois de M. Courajod n'en est pas moins un objet fort rare, car le temps et les hommes ont soigneusement détruit tout ce qu'ils ont pu atteindre de ces œuvres horribles. Dans la même salle et dans l'angle diagonalement opposé à celui où se trouve le Christ de bois, est un fragment d'archivolte de pierre, aussi de la même époque et peut-être un peu plus ancien. Le personnage représenté a une certaine vivacité d'allures ; les proportions sont exagérées en longueur ; ce fragment provient d'une église de Bourges.

Dans l'angle opposé, à droite, un saint Pierre de marbre blanc se détache d'un meneau de fenêtre que l'on dit provenir du réfectoire de la salle capitulaire de la cathédrale d'Autun. Il est debout et foule aux pieds un lion symbolique. C'est aussi une œuvre du XII^e^ siècle. Le style est très différent, la figure est trapue et se rattache de préférence aux œuvres du midi de la France, aux sculptures de Saint-Trophime, d'Arles, par exemple, tandis que l'autre représenterait l'influence scandinave qui domine plus particulièrement dans les monuments qui constituent l'art de cette époque et du siècle précédent, où des personnages maigres à têtes carrées semblent se tordre au milieu d'enroulements de monstres fantastiques à corps de serpent. Une double crosse d'ivoire en forme de *tau*, dont on peut voir le dessin dans la livraison précédente, page 285, en indique précisément le caractère.

A propos de ce fragment de marbre blanc, il faut observer que cette matière première par excellence de la sculpture était rare en France au moyen âge. On ne pouvait guère rencontrer le marbre que parmi les ruines des monuments romains épars sur le sol de la Gaule ; le faire venir d'Italie aurait présenté des difficultés trop grandes à surmonter pour l'intérêt que l'on pouvait attacher au choix des matériaux, et nos carrières de marbre des Pyrénées ne paraissent avoir été découvertes que vers la moitié du XVI^e^ siècle[1].

Je ne vois pas d'autres sculptures appartenant au XIII^e^ siècle, ou au suivant, que l'on puisse signaler dans notre exposition, si ce n'est une belle Vierge de bois sculpté exposée par M. Victor Gay, et que cet ama-

1. C'est du moins ce qu'assurent les architectes Jan Gardet et Dominique Bertin, dans leur Épitome de Vitruve, publié en 1556, où ils s'attribuent cette découverte.

teur attribue au XIVe. M. Gay est une très bonne autorité pour tout ce qui touche aux productions françaises de cette époque. J'inclinerais cependant à la croire du XVe. Nous avons chez nous trop peu de sculpture avec date certaine, je parle de celles qui sont indépendantes des monuments, pour nous former un criterium bien certain de l'âge de beaucoup d'œuvres anonymes du moyen âge. L'art incomplet des bas-reliefs et des figures enfoncées dans des niches, ne se présentant aux regards que d'un seul côté, reste attaché, chez nous, aux porches des églises, inhabile à en descendre : c'est ailleurs qu'il devait apprendre à marcher seul. Notre activité française pendant cette période du moyen âge semble avoir voulu regagner en étendue ce qui lui manquait en élévation; sous la main de nos artistes le cuivre, le fer, les métaux précieux, l'ivoire surtout, se transforment en mille articles de goût, très recherchés en Europe, et qui formaient alors une véritable branche de commerce assez semblable à ce que nous appelons aujourd'hui l'article de Paris.

Un développement meilleur de la vie civile et politique, dans les républiques italiennes du moyen âge, devait ouvrir à la sculpture une plus vaste carrière et la conduire avec rapidité à son plus complet épanouissement. C'est l'érection de quelques fontaines monumentales qui en fut l'occasion. On vit alors les municipalités italiennes, soutenues par l'enthousiasme populaire, rivaliser entre elles et s'éprendre d'une sorte de passion pour l'ornementation des cités qui donna le signal de travaux civils considérables. La statuaire sortit du temple pour s'installer au forum. L'art des madones la fit pénétrer dans la demeure des particuliers; les églises se remplirent de tombeaux superbes, élevés le plus souvent à des personnages d'une très médiocre et très passagère illustration; l'exécution des bustes, autre nouveauté, suivit de très près celle des médailles qui commençaient à se multiplier; enfin on vit s'élever les grandes figures équestres, œuvres par excellence de la statuaire où se trouvent réunies toutes les difficultés et toute la grandeur de l'art.

Cette grande évolution de la sculpture, en Italie, au XVe siècle, secondée par une pléiade d'artistes admirables, s'accomplissait en moins de trente ans. La construction de la *Fonte gaja*, par Jacopo della Quercia, à Sienne, terminée en 1419, peut être considérée comme son point de départ; l'érection de la statue équestre de Gattamelata, par Donatello, à Padoue, en 1449, en marque le point culminant.

De la création de toutes ces belles œuvres nous ne devons retenir ici que l'art des madones, les bustes et quelques rares fontes de bronze exécutées dès lors pour les amateurs, dont le culte s'est conservé jusqu'à nos jours.

Luca della Robbia est le grand vulgarisateur de cet art des madones si bien fait pour devenir le principal ornement des intérieurs florentins du xv^e^ siècle ; madones traditionnelles que tout bon chrétien devait posséder dans sa maison, en Italie, et devant laquelle brûlait perpétuellement une lumière discrète que les femmes entretenaient avec soin, sans pour cela être précisément des vestales.

Le grand charme des œuvres plastiques de cette époque explique suffisamment la préférence qui leur fut accordée sur les madones peintes. La peinture était alors très inférieure à la sculpture. Ce fut très probablement pour satisfaire, tranchons le mot, à cette mode que l'artiste imagina la façon plus expéditive de les exécuter en terre cuite émaillée, et cet émail lui-même, harmonieux et brillant, convenait à merveille à leur destination. Notre exposition en contient de fort beaux spécimens; on remarquera principalement, à droite, dans la SALLE VII, un superbe bas-relief exposé par M. Émile Gavet, émail blanc sur fond bleu. La Vierge portant l'enfant entre ses bras est d'un modelé robuste ; le divin *bambino*, enveloppé de langes, lève sa petite main qui bénit; en haut, dans une glorie de chérubins, Dieu le père, avec un petit Saint-Esprit sur la poitrine, ouvre ses bras comme s'il les donnait au monde. Ce motif, qui revient souvent dans les madones de Luca della Robbia, est toujours d'un très heureux arrangement et traité avec beaucoup de soin. Dans des bas-reliefs de dimensions plus grandes c'est souvent un chœur d'anges enveloppé de longues tuniques flottantes de la plus extrême élégance qui occupe le fond. Un bas-relief circulaire, exposé par M. Bardini et placé un peu plus loin, est de ce genre, qui nous paraît appartenir à l'époque la plus ancienne ou tout au moins la meilleure. Un autre bas-relief, exposé par la même personne, est entouré d'une guirlande de feuillages et de fleurs, brillamment colorés; c'est un autre type d'un très bel effet, qui représente peut-être les madones émaillées sous leur aspect le plus mondain. Dans la vitrine n° 8, l'éternel sujet que les artistes de la Renaissance seuls ont pu reproduire à satiété sans qu'il cessât jamais d'être charmant, se présente sous un aspect plus sévère et dépouillé de tout accessoire. Le manteau de la Vierge, bleu, doublé de vert et sa robe, sont seuls émaillés; les chairs sont sans émail et conservent à un plus haut degré la douceur de l'expression et la finesse du modelé. Les ouvrages de cette sorte, qui paraissent avoir été traités avec un soin plus particulier par l'artiste, sont aussi les plus rares. Une Vierge en pied, petite nature, de la collection Davillier, est de ce genre. Un saint Bernardino, exposé par M. Bonnaffé, est une autre statuette d'un modelé très expressif. Parmi les productions de cette officine

qui occupent une place dans nos cabinets, nous ne devons pas oublier les bustes groupés, généralement, deux par deux, saint Jean et Jésus enfant; la vitrine n° 8 en renferme deux d'un aspect souriant et modelés avec beaucoup d'esprit; ils sont de terre cuite sans émail et ont été coloriés en détrempe, mais on en trouve aussi d'émaillés en blanc ou



SAINT SÉBASTIEN, PAR DONATELLO.

(Bas-relief en bronze de la collection de M. Édouard André.)

d'émaillés en couleur avec les chairs réservées de terre cuite. A une catégorie de bustes, exécutés sur de plus grandes proportions, appartient une tête de jeune faune exposée par M. Charles Ephrussi. Elle n'a rien du caractère antique du personnage, mais n'en respire pas moins toute la fraîcheur de la jeunesse.

Luca della Robbia, populaire pour les madones de terre cuite, se recommande à bien d'autres titres comme artiste. Sa belle frise de marbre

blanc des *chanteurs* est célèbre, ses portes de bronze, de la sacristie de Sainte-Marie-des-Fleurs, moins connues, sont un des monuments les plus remarquables de Florence, qui renferme tant de chefs-d'œuvre : beaucoup de connaisseurs les préfèrent aux célèbres portes de Ghiberti. Une Visitation de la Vierge dans l'église Saint-Jean de Pistoia et quelques grands bas-reliefs de l'Alvernia peuvent être placés parmi les plus exquises productions de l'art italien, et la réputation de l'artiste ne peut que grandir encore, au fur et à mesure que l'opinion sera plus généralement fixée sur ce qui constitue les conditions essentielles de la sculpture, c'est-à-dire la simplicité et la tranquillité. Luca della Robbia, né précisément pendant la dernière année du XIVe siècle, est le chef d'une famille d'artistes où s'est conservé pendant près d'un siècle l'art des terres émaillées. Le plus connu après lui est son neveu Andrea, et le dernier, Girolamo, est venu s'établir en France sous François Ier, où il a contribué pour une grande part à la décoration du château de Madrid, au bois de Boulogne, aujourd'hui détruit. Les descendants de ce della Robbia ont fait souche en France, et il en existait encore dans la Robe au XVIIe siècle.

Les modèles des madones sorties des mains de ces artistes laborieux pendant tout le XVe siècle sont variés à l'infini, au point de vue de la composition, des formes du bas-relief et des dimensions; avec le progrès des années leur style se modifie sensiblement. L'artiste n'échappe pas aux influences du milieu dans lequel il vit, et ce n'est que par une connaissance approfondie des modifications que le temps apporta, chaque jour, à la marche de l'art, qu'on peut arriver à classer ses ouvrages dans l'ordre successif de leur exécution.

Chacun de ces modèles a été répété un grand nombre de fois. Il y a moins de trente ans, on peut dire que la Toscane en était couverte; depuis, beaucoup se sont répandus par le monde. Dans les belles épreuves l'enduit vitreux, d'un blanc très doux et très opaque, est appliqué sur les bas-reliefs en couches très minces qui n'altèrent que très peu la délicatesse du modelé.

Donatello reste le maître favori, souverain, de la sculpture italienne pendant tout le XVe siècle aussi bien par l'excellence et la grandeur de ses ouvrages que par leur variété et leur multiplicité. C'est aussi l'initiateur du style nouveau. Je ne trouve à citer, ici, parmi les marbres qui peuvent lui être attribués qu'un buste de saint Jean-Baptiste, exposé par M. Albert Goupil. L'exécution en est excellente, mais dans ces représentations, trop multipliées dans son œuvre, du saint patron de la ville de Florence, l'artiste a adopté un naturalisme, poussé parfois à outrance, qui ne donne

aucune idée de la grâce parfaite, de l'amabilité, si je puis me servir de ce mot, qui distingue ses ouvrages. Un buste d'enfant Jésus, de terre cuite, à M. E. André, en donne une idée beaucoup plus juste, et je serais tenté de renvoyer également à un autre *bambino* de marbre, exposé par M. Charles Ephrussi, dont la tête est charmante, si l'incorrection du reste de la figure ne me faisait douter très fort de son originalité : il est tout au moins d'un bon imitateur.

Nous retrouvons Donatello avec bien plus de sincérité dans un excellent bas-relief de bronze, de la collection de M. E. André, une scène du martyre de saint Sébastien. Le saint, attaché à un arbre, est percé de flèches par ses bourreaux, placés à peu de distance ; un ange lui apporte la palme de martyre. Le cadre de la scène n'est pas très large, mais l'œuvre très caressée est ciselée avec la précision que les meilleurs orfèvres de ce temps pouvaient apporter dans leurs ouvrages d'or ou d'argent, et ce petit monument est tout à fait digne de prendre place dans l'œuvre officiel de Donatello.

Deux Génies pyrophores, deux anges destinés à porter des candélabres, également de bronze, exposés dans la vitrine N° 8[1], sont du meilleur temps de l'artiste, et rappellent par leur facture et leurs dimensions la belle frise d'enfants, chantants et dansants, qui servait de balustrade au grand orgue de *Santa-Maria del fior*. Les têtes, couronnées de fleurs, ont cette expression de gaieté expansive qui lui est familière. L'adaptation des ailes aux épaules est faite, avec beaucoup de goût, de la façon la plus ingénieuse et la plus nouvelle.

Exécutés pour être vus de loin, le modelé manque de précision dans quelques parties, mais c'est évidemment avec intention. L'artiste qui voulait donner l'idée d'un mouvement très vif eût diminué cette sensation en accusant trop les détails.

Citons encore, sans sortir de la SALLE VII, un excellent profil de jeune homme de la collection de M. Armand, et une tête d'enfant, aussi de marbre, placée dans la vitrine de M. Gustave Dreyfus. On ne s'éloignerait pas beaucoup de la vérité en attribuant ce dernier morceau à Luca della Robbia.

En descendant le cours de la deuxième partie du XV^e^ siècle, les œuvres deviennent bien plus abondantes, et nous n'aurons qu'à choisir. La première qui nous arrêtera est la belle Vierge de Mino de Fiesole,

1. Les objets renfermés dans la vitrine n° 8, de la SALLE VII, font partie de la collection de l'auteur de ce compte rendu ; il continuera de les désigner par le numéro de la vitrine, sans autre nom nommer.

exposée par M. Émile Gavet. Ce bas-relief, d'une très grande distinction et d'un art parfait, réunit toutes les qualités que l'on aime à trouver dans les œuvres de ce gracieux artiste, c'est une des perles de l'Exposition.



FIGURE D'ENFANT, PAR DONATELLO.

(Bronze de la collection de M. Eugène Piot.)

Le buste d'homme exposé par M. Gustave Dreyfus nous le montre sous un aspect bien différent, et passe de cette élégance délicate qui touche à l'afféterie, à une expression vigoureuse, presque passionnée, fort rare dans les œuvres de cette époque. La tête, animée, est parlante; les cheveux sont rares et courts, presque hérissés; le col d'un modelé superbe

dénote la force. Il est signé sur la plinthe, à la fin de l'inscription qui nous donne le nom du personnage, Dietisalvi Neroni :

OPVS MINI. M. CCCC. LXIIII (1464).

Nous avons dit que les bustes étaient alors une nouveauté. Dietisalvi Neroni qui a joué un rôle politique d'une certaine importance dans



FIGURE D'ENFANT, PAR DONATELLO.

(Bronze de la collection de M. Eugène Piot.)

l'histoire de Florence, fut, suivant Vasari, un des premiers protecteurs de Mino de Fiesole. Un autre buste, anonyme, de femme, exposé par le même amateur, vient, comme le précédent, de Florence, où il était regardé comme un ouvrage d'Antonio Rosellino. Quelques détails d'ornements rappelant les armes parlantes de Bartolommeo Colleoni, placés dans

une grenade sur chaque épaule, ont fait penser qu'il pouvait bien représenter Thisbe Martinengo, femme du célèbre condottiere; mais cela est très douteux. Les mœurs jalouses des Vénitiens d'alors ne se seraient pas accommodées de cette nouveauté. Il n'en est pas moins charmant; la tête infléchie sur le côté, avec une certaine coquetterie, est nue, les cheveux gracieusement enroulés sont ornés de fleurs, et un surtout de damas, agrafé sur la poitrine, laisse voir une partie du corsage lacé qui est dessous.

Un troisième buste de marbre, exposé par le même amateur, dont la collection renferme une très remarquable suite de sculptures italiennes de la Renaissance, présente un intérêt historique plus particulier. C'est un portrait de Béatrix d'Aragon, fille du roi de Naples Ferdinand Ier, plus tard reine de Hongrie; sa réputation de beauté la fit choisir pour femme par le célèbre Mathias Corvin. On dit qu'elle se rendit en Hongrie emmenant avec elle une suite nombreuse d'artistes, peintres et sculpteurs, des poètes et des grammairiens, et qu'à son arrivée la cour de Bude vit la première fois des mimes et des histrions. Des écoles ne tarderont pas à s'ouvrir, des bibliothèques à se fonder. Une Italie nouvelle fut sur le point de prendre racine sur les bords du Danube. Cela se passait en 1476. Malheureusement le règne fut trop court. Mathias Corvin mourut en 1490; la reine revint en Italie finir ses jours dans les occupations pieuses d'un monastère; et la Hongrie retomba dans la guerre civile.

Béatrix d'Aragon est au nombre des quelques femmes illustres de la Renaissance, qui ont eu une grande part d'influence sur les arts de leur temps. Nous avons les portraits de la plupart d'entre elles. A les voir frêles et minces, la poitrine peu développée, le regard voilé par des paupières constamment baissées, ce qui était la contenance générale des jeunes femmes du XVe siècle, on ne devinerait pas les desseins virils et les actions courageuses qui se rencontrent dans l'histoire de la vie de la plupart d'entre elles.

Donatello est le premier qui ait imaginé les bas-reliefs d'une touche délicate, faisant à peine saillie. On en connaît de lui quelques-uns exécutés avec une si grande légèreté et une si grande sûreté de main, qu'ils ont l'accent et le charme d'un dessin savamment et vigoureusement indiqué. Le procédé était expéditif, mais l'imitation en était facile et il était plus facile encore de copier ces bas-reliefs qui demandaient si peu de travail, et on ne s'en est pas fait faute.

Desiderio da Settignano, le délicat sculpteur des femmes et des enfants, a traité ses madones d'après ce procédé. Vasari a reproché à Mino de Fiesole d'avoir abandonné l'étude de la nature pour suivre aveuglément

la manière de son maître et de son ami. Elle ne laissa pas de faire fortune ailleurs cette manière, mais, à Florence, elle ne fut suivie par aucun artiste de quelque réputation, contemporain de ces deux maîtres; on ne la retrouve ni dans les œuvres des frères Rosellino, ni dans celles des deux Majano ou de Bernardo da Rovezzano; ils ont modelé des natures saines, des chairs abondantes; et si l'on remarque un très grand rapport entre les portraits que nous citons plus haut et les nombreuses madones de nos deux artistes, il faut seulement en conclure que Desiderio et Mino étaient des sculpteurs à la mode et qu'ils lui ont beaucoup sacrifié.

Quel est l'auteur du buste qui vient de nous occuper? C'est encore une question à résoudre. Est-il de Desiderio, dont il rappelle la manière? Cela n'est pas probable; le buste de Béatrix d'Aragon, qui ne porte pas son titre de reine, doit avoir été exécuté quelques années seulement avant son mariage, qui eut lieu en 1476, et Desiderio était mort douze ans auparavant.

Les œuvres du xv^e^ siècle sont vouées à l'anonymat; très peu sont signées; la production si abondante alors semble avoir été un besoin exclusif de toute préoccupation personnelle. Aujourd'hui on veut des noms, et c'est une manie de reporter toutes les œuvres quelque peu estimables d'une époque, aux trois ou quatre grands artistes qui la dominent, au risque de les compromettre dans l'opinion de ceux qui ne peuvent se reporter par la pensée aux œuvres maîtresses qui ont fait leur réputation, et c'est le plus grand nombre.

Pour les personnes sensées, un nom jeté au hasard ne saurait rien ajouter au mérite d'une œuvre d'art : celles qui entrent dans nos cabinets sont rarement assez développées pour que le maître ait pu y mettre une marque bien distincte de sa personnalité. Les bustes, par exemple, qui par leur nature doivent être une copie fidèle de la personne représentée, en sont plus dépourvus que les autres, surtout s'ils se bornent à la tête. Quelques maîtres seuls ont ce glorieux privilège de faire reconnaître l'ongle du lion dans les moindres fragments échappés de leurs mains. Il ne faut pas oublier aussi qu'à ces époques privilégiées une véritable armée d'artistes de talent, émules, auxiliaires, élèves ou imitateurs, manœuvraient sous les ordres des maîtres, et ont produit, seuls, des œuvres excellentes. Il faut apporter beaucoup de circonspection à mettre un nom sur les œuvres anonymes. C'est déjà beaucoup, dans bien des cas, de pouvoir déterminer avec certitude l'école à laquelle elles appartiennent.

La Foi, l'Espérance et la Charité, en marbre, de M. Courajod, ainsi qu'un autre bas-relief, quatre personnages assis, qui paraît repré-

senter une épisode de la Vie de sainte Catherine de Sienne, appartiennent à l'école milanaise ou, mieux, aux artistes qui ont travaillé à la chartreuse de Pavie. Trois figurines, placées dans l'une des vitrines de M. Gavet, la Vierge entre deux saints, sont aussi de cette école, qui se distingue par une manière de traiter les draperies d'une façon si heurtée et si éloignée de l'étude de la nature qu'on les prendrait pour des rochers. Un grand médaillon rond, une demi-figure de jeune femme d'un sentiment exquis, exposé par Mme la baronne Adolphe de Rothschild, et une figurine assise, la Foi, placée dans la vitrine n° 8, sont aussi de l'école milanaise, sans participer toutefois au parti pris choquant que nous signalions plus haut.

Un bas-relief de marbre, Saint Georges et le Dragon, d'un grand caractère, exposé par M. Richard, vient de Gênes. Les sculptures de ce genre étaient placées d'ordinaire au-dessus de la porte d'un palais, et le sujet représenté indiquait que son propriétaire était un des régents de la fameuse banque de Saint-Georges.

La vitrine de M. Gustave Dreyfus, SALLE VII, contient un abrégé de la sculpture en bronze de la fin du XVe siècle et du commencement du suivant. Un grand bas-relief, Saint Jérôme au désert, est certainement de Bertoldi, élève de Donatello; il semble détaché d'une de ces tribunes de la basilique de Saint-Laurent, de Florence, où l'on sait que le maître et l'élève ont travaillé concurremment. Un bas-relief en bois, à M. Gavet, du plus charmant caractère, vitrine n° 4, est peut-être de Mantegna. Nous savons par des poésies du temps, faites à sa louange, qu'il n'était pas moins bon sculpteur que bon peintre. Tel est le charme des productions de cette époque où l'artiste, tout à tous, ne dédaignant rien, prêtait son aide à toute chose; de façon qu'en présence d'un meuble distingué, d'un vase, d'une épée, on peut toujours les croire faits sous la direction ou sur les dessins d'un grand maître : nous savons que les robinets de la salle de bain de la duchesse de Milan avaient été dessinés par Léonard de Vinci.

Un grand bas-relief en bronze, d'Andrea Riccio, dans la vitrine de M. Dreyfus, nous arrêtera plus longtemps : les productions de ce grand artiste, honneur de la ville de Padoue, sont très caractérisées et faciles à reconnaître. Sa réputation est fondée principalement sur l'exécution du grand candélabre, placé près du maitre-autel de la basilique de Saint-Antoine de Padoue; mais ce candélabre, qui a quatre mètres de hauteur, peut être rangé parmi les monuments illustres de l'art italien, entre les portes de Ghiberti et les fonts baptismaux de la cathédrale de Sienne.

Padoue est la ville des bronzes, comme Florence est la ville des

madones. Pendant près de deux siècles, elle a eu le privilège de fabriquer les beaux candélabres, les vases, les coupes, les flambeaux, les encriers, les sonnettes, les bas-reliefs et les figurines de haut style, qui forment aujourd'hui l'ornement de nos cabinets et de nos musées. On voulait alors toutes ces choses ornées des plus gracieux caprices; elles couraient ainsi dans toutes les mains : l'art devenait chaque jour plus familier. C'était le véritable art industriel, qu'on nous pardonne ce mot, — il n'y a pas deux arts — exercé par de grands artistes. Vingt noms connus se présentent à nous, que nous pourrions citer, nous n'en retiendrons juste que ce qui est nécessaire pour caractériser le genre des travaux padouans et en indiquer la descendance.

La belle fonte des bronzes que nous appelons à cire perdue a toujours été entourée de difficultés difficilement surmontés. La perfection a été, tour à tour, obtenue et perdue. L'exécution de la statue équestre de Gattamelata par Donatello, à Padoue, paraît avoir été l'école où se sont formés les fondeurs padouans ; non que l'illustre Florentin ait été un grand maître en ce genre, mais il paraît y avoir trouvé des auxiliaires attentifs qui l'ont porté après lui à un très haut degré de perfection.

Son élève Bartolommeo Vellano ou Bellano est le premier en date. Il a exécuté de grands travaux aujourd'hui dispersés, mais dont on conserve de précieux fragments. Il paraît n'avoir pas fait grand cas de l'art de la perspective dans la composition des bas-reliefs, peut-être avait-il raison. Ses compositions sont un peu confuses. Un petit bas-relief placé dans la vitrine n° 8, l'Évanouissement de la Vierge, donne une idée très exacte de sa manière. On a de lui d'autres ouvrages du même genre et des médailles de Paul II, un pape du xv^e^ siècle, grand amateur de pierres gravées, pour lequel il a beaucoup travaillé. Il mourut presque centenaire à la fin du siècle; Andrea Riccio, son élève, qui devait porter si haut la réputation des fondeurs padouans, est son meilleur ouvrage.

A l'époque de Vellano, deux influences contraires partageaient les artistes de Padoue : celle de Donatello, qui représentait le sentiment moderne, et celle du vieux Squarcione, qui tenait pour l'imitation de l'antique; c'était alors une nouveauté; inutile de dire celle qui l'emporta sur l'autre.

Mantegna et Riccio tenaient pour l'antiquité. Leur manière de l'interpréter était mêlée de beaucoup de sentiment personnel. Leurs ouvrages, ou les deux influences se confondent, ont encore beaucoup de charme aujourd'hui, mais ils n'en marquent pas moins l'introduction d'un élément étranger. Il est intéressant de constater que cette introduction de l'archéologie dans l'art moderne n'est pas venue, comme

on pourrait le croire, du midi de l'Italie, qui fut un des sièges importants de l'art antique, mais du nord. La grande personnalité de Michel-Ange, seule, y posa une digue momentanée.

Riccio est parfaitement représenté à notre Exposition par un figure d'Arion, placée dans la vitrine de M. Davillier; et par une figurine équestre que l'on trouvera parmi les bronzes de la salle de M. Spitzer : deux petites œuvres d'un grand style. La première de ces figures est couverte d'une sorte d'armure collante qui a la plus grande ressemblance avec celle d'un personnage placé à droite, dans le beau tableau de Mantegna, connu sous le nom de la Vierge de la Victoire, qui est au musée du Louvre. Nous croyons l'Arion de Riccio, mais il pourrait aussi bien être de Mantegna. Nous rappelions plus haut qu'il avait fait de la sculpture; un historien padouan contemporain ne confirme pas seulement le fait, il ajoute qu'il avait fondu lui-même le buste qui plus tard orna son tombeau : cet art était devenu endémique à Padoue.

Trois bas-reliefs, une Adoration des mages dans la vitrine n° 7, une Mise au tombeau et un Évanouissement de la Vierge, placés dans celle de M. Gustave Dreyfus, nous donnent une très belle idée du talent de Riccio. On peut remarquer, dans le dernier de ces bronzes, d'une composition un peu touffue, une figure portant un vase, qui indique la nature et la forme des beaux objets de ce genre, si rares aujourd'hui, qui sortaient de son atelier. Un satyre assis tenant un vase, dans la vitrine n° 8, est aussi de Riccio; la grande coupe et la clochette voisine du satyre peuvent aussi lui être attribuées.

Francisco Collas, qui a fait la base du grand candélabre de Riccio, était contemporain du maître, dont il complétait l'œuvre. Il avait pour spécialité les chevaux marins, les griffons et les harpies qui se jouent agréablement dans des rinceaux de feuillages de style antique. C'est peut-être à lui qu'il faut attribuer un enfant monté sur un escargot qu'il faut aller chercher dans le bas de la vitrine n° 5, de la collection de M. Basilewski. C'est une délicieuse composition, pleine de charme et de fantaisie dans sa laideur difforme.

D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.

C'est avec plaisir que nous saisissons, à notre tour, l'occasion de citer cette riche collection. M. Basilewsky est un amateur de la vieille roche, partagé entre le XVI^e^ siècle des émaux de Limoges et des faïences italiennes, et les splendeurs de l'orfèvrerie du moyen âge; il n'a pas

encore donné droit de cité dans sa galerie, aux marbres et aux productions d'un art élevé, mais cela viendra.



ARION, PAR ANDREA RICCIO.

(Bronze de la collection de M. Ch. Davillier.)

Le Mosca est aussi un artiste de la première moitié du XVI^e^ siècle. L'histoire a conservé le souvenir d'une Vénus sortant de sa coquille exécutée par lui, que nous croyons reconnaître dans un bronze superbe

de la vitrine n° 4, de M. Émile Gavet. Le Mosca, engagé au service du roi de Pologne, Sigismond Ier, en 1530, n'est jamais revenu dans sa patrie.

Tiziano Minio, autre artiste d'une belle renommée, paraît avoir rajeuni, vers le milieu du XVIe siècle, tout ce petit monde des faunes et des faunesses, qui gambade autour des encriers-porte-lumières, que l'on rencontre un peu partout.

Nous pourrions citer encore d'autres noms d'artistes fondeurs padouans qui nous conduiraient jusqu'à Tiziano Aspetti, qui touche à la fin du siècle, mais le manque de monuments assez caractérisés pour leur être attribués nous arrête.

C'est à Tiziano Aspetti, petit-neveu du grand Titien, que l'on peut donner deux grandes figures d'hommes nus, montés sur des panthères, placées au milieu de la SALLE VII. Ces bronzes, un peu frustes, appartiennent à M. Adolphe de Rothschild : cet illustre amateur a bien d'autres objets charmants et mieux réussis pour s'en consoler.

Les beaux marteaux de porte exposés par MM. Armand, Antiq et Foulc, sont des bronzes vénitiens.

La SALLE VII, dont nous ne sortons pas, ne doit pas nous faire oublier d'autres bronzes placés dans la salle voisine. Sans vouloir les nommer tous, il faut cependant nous arrêter aux plus importants. Rien dans tout ce que nous venons passer en revue n'est plus précieux qu'un petit bronze placé dans la vitrine de M. Gustave de Rothschild : une figurine de jeune femme assise, à moitié nue, dorée en partie, du plus pur style italien. On reste émerveillé, en l'examinant avec soin, de rencontrer tant de grâces et de perfections réunies dans un aussi petit objet. Elle est donnée au XVIe siècle, mais je la crois plus ancienne. La même vitrine contient encore cinq ou six figurines, hautes de huit ou dix pouces, d'ivoire et de bois, allemandes ou françaises, de la plus rare qualité. Pour ne pas sortir des bronzes, nous ne désignerons par son nom qu'une belle lampe du XVe siècle, couverte de petits bas-reliefs, célèbre depuis longtemps, souvent publiée et attribuée à Donatello; et dans le voisinage, Hercule terrassant l'hydre de Lerne et Persée tuant le monstre qui devait dévorer Andromède : deux belles figures faisant pendant, du même amateur.

Un buste de bronze, d'un modelé très précis, de la fin du XVIe siècle, exposé par M. Gérome, est florentin. Il présente cette particularité d'être une restitution faite à trois cents ans de distance d'un personnage célèbre du XIIIe siècle. Un buste d'Alessandro Vittoria est un spécimen distingué des œuvres recherchées du grand artiste vénitien.

Dans la même salle est placée une belle répétition d'une tête de Michel-Ange Buonarotti, que nous retrouverons dans un instant, qui appartient à M. Maurice Cottier.

Un buste de marbre blanc, ou pour mieux dire la partie supérieure



BÉATRIX D'ARAGON, MARBRE DU XV^e SIÈCLE.

(Collection de M. Gustave Dreyfus.)

d'une statue, la tête et les épaules nues, placé dans un des angles de la SALLE VII, a beaucoup attiré l'attention des visiteurs. La tête, très jeune, fortement infléchie et comme renversée sur l'épaule droite, n'indique nullement la douleur, mais bien plutôt un mouvement de nonchalance voluptueuse qui rappelle celui de la tête de la Stratonice

de M. Ingres. Est-ce une jeune femme, est-ce un jeune homme? Je ne saurais le dire. Ce qui est certain, c'est que c'est l'apparence de la jeunesse dans sa fleur. Ce qui frappe surtout, c'est l'heureuse distribution de l'ombre et de la lumière qui se jouent dans l'orbite profondément creusé de l'œil et dans la bouche légèrement entr'ouverte, dont la lèvre supérieure est proéminente. L'œuvre est conçue dans le sentiment moderne des premières années du XVI^e^ siècle, mais ce n'est qu'une ébauche et voilà ce qui fait son succès. Une ébauche bien construite prête à l'imagination qui la complète par la pensée, et l'impression qu'on en reçoit est d'autant plus vive que ce qui nous charme et ce que nous y voyons est en partie notre ouvrage. On ne raisonne pas avec ces sortes d'impressions.

Pour nous le marbre en question n'est qu'une œuvre non terminée que l'artiste a dû abandonner peut-être, parce qu'il avait, du premier coup, creusé trop profondément l'orbite de l'œil gauche, et qu'au moment de le terminer, il n'a plus trouvé de matière pour le modeler définitivement. L'effet qu'il produit n'en est pas moins très réel. Les artistes de l'antiquité ont bien connu toute la magie de l'œil enfoncé sous l'arcade sourcilière et de l'ombre portée de la lèvre supérieure sur la bouche qui contribuent à donner une âme à la figure.

Ce marbre intéressant a été exposé par M. Goldschmit.

M. Frédéric Spitzer soutient vaillamment, parmi nous, l'honneur du pavillon de la sculpture italienne par l'exposition de dix-huit bas-reliefs de marbre blanc, formant un ensemble décoratif de la plus grande beauté. Ils sont parfaitement disposés, sur les deux parois qui se présentent à la vue du spectateur, dans la vaste salle qu'il a remplie de beaucoup d'autres objets précieux. Seize de ces bas-reliefs sont de larges frises couvertes d'une ornementation d'un grand goût. Sur l'une d'elles, dans un cartouche, est placée une petite inscription de style lapidaire :

A. PARTV. VIR.
M. D. VIII. ALF. D.
III. HOC. SIBI. OCII.
ET. QVIETIS.
ERGO. COND.

Les deux autres, de plus grandes dimensions, contiennent des sujets dont l'explication ne présente pas de difficultés si l'on tient compte des *loisirs de la paix* indiqués dans l'inscription que nous venons de rapporter. Le bas-relief placé à gauche représente une forge; un

homme très barbu, un dieu, Vulcain peut-être, est assis sur une enclume, il tient d'une main un long marteau et vient de façonner, avec un aide placé derrière lui, un fer, qu'un troisième personnage plonge dans un grand vase plein d'eau; à en juger par d'autres fers placés à ses pieds, ce ne peut être qu'un soc de charrue. Dans l'angle de droite, à terre, est reléguée une armure sur laquelle un aigle se pose.

Vulcain ne forge plus des armes, mais des instruments de paix.



DISPUTE DE MINERVE ET DE NEPTUNE.

(Bas-relief en marbre blanc de la collection de M. Spitzer.)

Le sujet de l'autre bas-relief est très imprévu, surtout si l'on se reporte à la date de son exécution. C'est la représentation, sans la moindre incertitude, de la dispute de Neptune et de Minerve, pour la possession de l'Attique, en présence d'Erichthonius; sujet célèbre traité par Phidias, sur le fronton méridional du Parthénon, à l'acropole d'Athènes, qui est aujourd'hui perdu. Minerve, gardienne des forteresses et des États, est parfaitement caractérisée par l'olivier planté près d'elle et sur lequel est placée la chouette, son oiseau favori : elle tient entre ses mains un rameau qui annonce la paix. Neptune a près

de lui un cheval. Le jeune homme assis, Erichthonius, serait une personnification du duc de Ferrare.

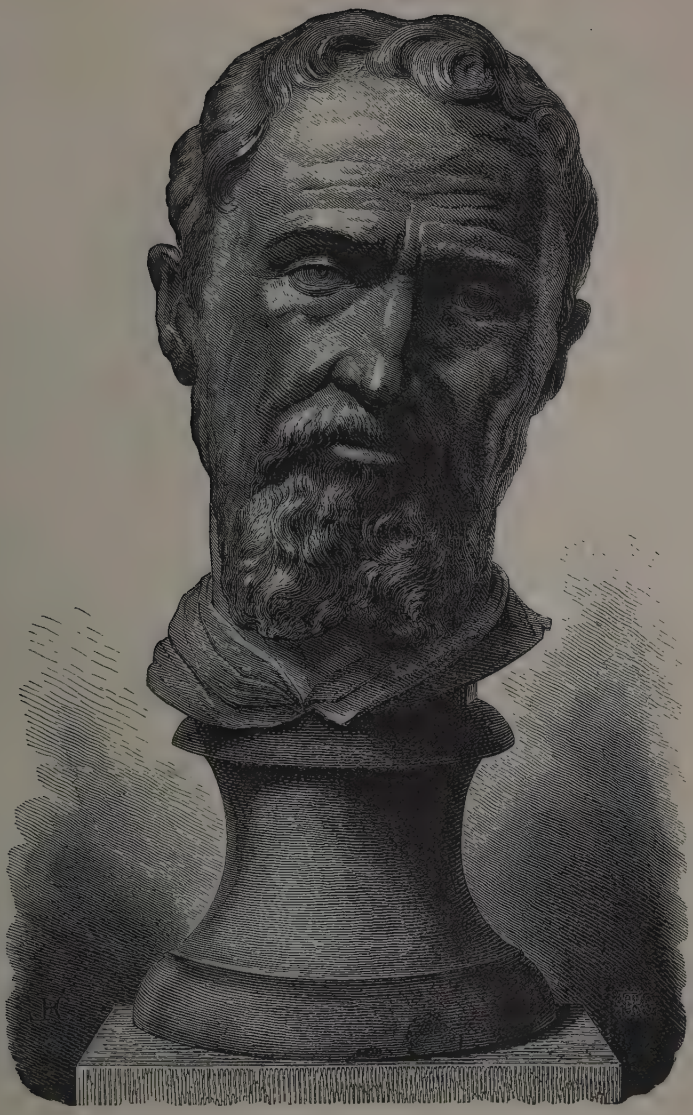
On ne saurait certes venir de plus loin ni d'un meilleur lieu. Observons que le mythe représenté ici est tout à fait en dehors du cadre des connaissances mythologiques d'alors, principalement puisées dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

Toutes les figures de ces deux bas-reliefs sont nues, à l'exception naturellement de celle de Minerve. L'exécution de ce grand travail est excessivement soignée dans tous ses détails, sans sécheresse, et trahit une main exercée. Il est conçu dans un sentiment tout à fait moderne, c'est-à-dire sans aucune préoccupation des œuvres de l'antiquité.

Ces bas-reliefs ont appartenu autrefois au comte d'Espagnac, un amateur d'il y a quarante ans. Il les avait rapportés d'Italie; ils proviennent de l'atrium d'un belvédère du palais de Sassuolo, dans les environs de Modène, et ils ont été faits pour Alphonse d'Este, troisième duc de Ferrare, ce qui ressort de l'inscription citée plus haut.

L'époque de 1508, assignée comme date de leur exécution, était effectivement une époque heureuse pour Ferrare et son Duc. En aidant le pape Jules II, de la façon la plus efficace, à assurer sa domination sur la ville de Bologne, le duc Alphonse avait acquis pour lui-même une sécurité qui n'était jamais très complète pour les grands vassaux de l'Église. Il avait conquis dans cette petite guerre ce même Sassuolo qu'il faisait orner, sur les princes de Pio Carpi, alliés des Bentivoglio. La duchesse sa femme, la célèbre Lucrèce Borgia, avait reconquis l'estime et recevait les hommages des Italiens les plus illustres; elle venait de lui donner le fils qui lui a succédé plus tard. Mais qui peut prévoir le lendemain? Le duc commandait à l'artiste de célébrer les loisirs de la paix et l'on était à la veille de la guerre dite de la Ligue de Cambrai, qui devait mettre l'Italie en feu et lui faire courir bien d'autres dangers à lui-même.

L'auteur des bas-reliefs de Sassuolo n'est pas connu. Dans les recherches sur les arts, faites pendant ces dernières années à Ferrare et à Modène; dans le dépouillement des archives de la maison d'Este qui a fait l'objet des belles publications du marquis Campori, je n'ai rien trouvé qui fût relatif à une œuvre d'art qui assurerait à elle seule la réputation d'un artiste. On les a attribuées à Alphonse Cittadella, de Ferrare, et à Antonio Lombardo, de Venise. Je n'y vois nulle probabilité. Alphonse Cittadella n'était qu'un simple plasticateur travaillant le stuc et la terre; le style d'Antonio Lombardo, très caractérisé et bien connu par ses nombreux travaux, n'a aucune analogie avec celui des marbres



BUSTE DE MICHEL-ANGE.

(Bronze de la collection de M. Eugène Piot.)

de Sassuolo. Si j'avais une opinion à émettre, je les donnerais de préférence à Andrea Contucci del Monte san Savino. Cette attribution ne m'est suggérée que par la très grande conformité du style des bas-reliefs de Sassuolo, avec celui des ouvrages bien connus de cet artiste, réputés surtout par la beauté de leur ornementation. Andrea Contucci fut un artiste voyageur : on sait qu'il passa les sept dernières années du XV^e^ siècle au service du roi de Portugal. On ne revenait alors de ces pays que par mer; ce n'est qu'une hypothèse, mais on en a vu de plus hasardées; qui sait si quelque coup de mer ne l'a pas jeté un jour sur les rivages de l'Attique et si notre bas-relief de la dispute de Minerve n'est pas un ressouvenir du fronton de Phidias qu'il a pu voir dans toute son intégrité?

La tête de bronze, portrait de Michel-Ange Buonarroti, exposée dans la vitrine n° 8, de la SALLE VII, nous ramène au XVI^e^ siècle, dont la dispute de Neptune et de Minerve nous a fort éloigné.

Nous en donnons ici le dessin.

La tête est légèrement inclinée vers l'épaule gauche; un très grand sentiment de la réalité est répandu dans son ensemble et quelques parties, celles qui entourent les yeux, par exemple, sont d'une précision de détails et d'une morbidesse de touche qui ne laissent point douter un instant de la présence du modèle vivant au moment où le portrait a été exécuté. Le bronze, en lui-même, est sorti du moule avec l'apparence de la cire sur laquelle il a été coulé, et il en est sorti sans avoir besoin de retouches, circonstance fort rare.

L'intérêt que nous lui portons nous a fait rechercher ce qui pouvait nous renseigner sur son auteur et sur son origine; rien de ce qui touche un si grand artiste n'est indifférent, on nous pardonnera de nous y arrêter un instant. L'auteur de la belle publication des lettres de Michel-Ange, M. Gaetano Milanesi, a bien voulu nous communiquer un document très court, mais très explicite et qui ne laisse presque plus rien à désirer à ce sujet. Nous le ferons précéder de quelques détails nouveaux et nécessaires.

Pendant la dernière période de sa vie, après la mort d'Urbano, Michel-Ange avait auprès de lui, comme serviteur, Antonio del Franceze. Son nom indique son origine. Il est peu connu et paraît n'avoir pas été sympathique aux derniers amis de l'illustre maître. Michel-Ange recherchait la solitude; peut-être secondait-il son désir, avec trop de sollicitude, à leur gré, en les éloignant. Il n'est que très rarement fait mention de lui. Le serviteur d'un artiste, à cette époque, en Italie, était le compagnon de sa vie privée; celui sur lequel il se déchargeait des affaires de

détail; un aide et un auxiliaire de ses travaux. Lorsque l'artiste était célibataire, la famille du serviteur devenait celle de son maître, et sa femme dirigeait sa maison. Telle fut la position d'Antonio, pendant vingt ans, auprès de Michel-Ange, et il y a lieu de s'étonner qu'il ne soit cité qu'une fois par Vasari. Urbano était sculpteur, Antonio aussi devait être artiste; son père, célèbre menuisier, nous dirions ébéniste, avait travaillé pendant longtemps, sous la direction de Michel-Ange, à l'exécution du petit modèle en bois de la coupole de Saint-Pierre de Rome, qui devait servir, en cas de mort, à l'achèvement, *ne varietur*, du monument. A la mort de son maître, Antonio paraît avoir hérité d'une partie de ce qu'il possédait à Rome, tout au moins de ce qui garnissait sa maison et son atelier, et plus précisément de son buste de bronze, qui est resté inconnu même de Lionardo Buonarroti, qui avait un très vif désir de posséder un buste de son grand parent.

En 1570, six ans après la mort de Michel-Ange, le duc d'Urbin, qui en avait entendu parler, le fit demander par son ambassadeur à Rome; il reçut d'Antonio del Franceze la réponse suivante, qui a été trouvée parmi les papiers de la maison della Rovere, conservés dans l'*Archivio centrale* de Toscane. Nous n'en donnons qu'un fragment que nous traduisons littéralement :

« *La tête* pour laquelle Votre Altesse me fait écrire est le vrai portrait de Michel-Ange Buonarroti, mon ancien maître. Elle est de bronze, dessinée par lui-même. Je la possède, ici à Rome, et j'en fais présent à V. E. J'ai déjà dit à son ambassadeurde l'envoyer chercher et de prendre soin de la lui envoyer, la suppliant de vouloir bien l'accepter avec un plaisir égal à celui que j'ai de la lui offrir. — Je pense que je ne pouvais la dédier à une personne plus digne de la posséder [1]. »

Ce que ce portrait est devenu depuis le XVI^e^ siècle jusqu'à son entrée en France, c'est ce que nous ne saurions dire. Il était de nouveau retombé dans l'oubli, après avoir servi de prototype aux quelques bustes que nous connaissons.

Contentons-nous d'observer ici, pour tirer notre bronze hors de pair, qu'il ne s'agit dans la lettre que nous venons de citer que d'une simple

Di Roma li 26 d'agosto 1570.

1. ... La testa, della quale V. E. mi fa scrivere ne l'amorevolissima sua, è il vero ritratto di Michelagnolo Bonarote, gia mio padrone, et è di bronzo, designato da lui proprio, la quale io tengo qui in Roma, e ne faccio presente a V. E. Egià he detto al suo ambasciatore che mandi per essa et procura di mandargliela, supplicandola si degni d'accettarla volontieri come volontieri io gliela dono, giudicando che a piu degna persoha io non la potevo dedicare.

tête; qu'elle a été surmoulée plusieurs fois, mais que, chaque fois, le plus souvent défigurée, on l'a plantée, penchée en avant, sur des épaules ou sur une partie de vêtements qui l'amplifient et en forment un buste.

S'il fallait en croire un journal de Milan, les Italiens hésitent à reconnaître dans notre tête l'image même de Michel-Ange. Ils en trouvent la physionomie triste, *piagnucolosa*, peu en rapport avec son caractère sauvage, prompt à la répartie, bouillant d'indignation contre la scélératesse des puissants, etc., etc.; il y a des gens qui ne peuvent se figurer les grands hommes que véritablement hauts de taille, avec des airs de matamore. C'est tout le contraire qui est vrai: il n'y a de fier que leur génie.

Nous avons la tête, esquissons le reste de sa figure : Michel-Ange était sinon petit, tout au moins d'une taille moyenne; ses épaules étaient larges et bien proportionnées pour le reste du corps; sa tête était relativement petite; ses yeux également petits, de couleur cornée, dit Vasari, semés de petits points jaunes ou bleuâtres; les cils rares; le nez écrasé, on sait dans quelles circonstances; la lèvre supérieure mince, celle de dessous un peu saillante; les cheveux noirs et jusque dans l'âge le plus avancé légèrement bouclés, comme on le voit dans notre tête; enfin sa barbe également noire, mêlée de poils blancs, était peu fournie et fourchue à l'extrémité du menton. Sous cette écorce qui est loin d'être séduisante se cachait, on le sait, l'âme du plus grand artiste des temps modernes.

Notre exposition rétrospective de sculpture italienne est intéressante, les œuvres s'y présentent en assez grand nombre, mais elle est loin de donner une idée des richesses du même ordre que renferment les collections parisiennes. Avec un peu plus de diligence et de soin, ses organisateurs eussent pu nous montrer beaucoup d'autres merveilles; vingt cabinets, et des meilleurs, n'y ont point pris part. Nous citerons, par exemple, ceux de M. Rattier et de M. Thiers. Le premier possède le plus délicieux des marbres italiens du XV^e^ siècle, et l'autre est bien riche d'œuvres brillantes de la même époque, dont l'illustre homme d'État était fier, qui si elles eussent été demandées n'auraient certes pas été refusées et que le public eût saluées avec grand plaisir.

EUG. PIOT.

(La fin prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE

LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)[1]

II

LES BRONZES.

A propos de la très remarquable exposition des bronzes français, que nous admirons au Champ de Mars, nous n'allons certes pas remonter à six cents ans au delà de notre ère pour raconter, d'après Pausanias, comment Rhœcus, de Samos, découvrit le moyen d'allier le cuivre et de le couler dans un moule, non plus que les perfectionnements qu'apporta depuis, dans cet art, Lysippe, l'auteur présumé du Laocoon; mais on nous permettra de rectifier, au profit de l'industrie française, une erreur trop accréditée, par laquelle on prête au roi François Ier l'introduction chez nous de l'art du bronze.

Nos fondeurs n'avaient plus à apprendre de l'étranger les procédés d'un métier très perfectionné déjà, ils pratiquaient dès le XIIe siècle cet art difficile, qui leur était venu de Byzance par les ouvriers grecs, lesquels avaient apporté à Cologne et de là à Verdun, à Toul, à Reims et à Limoges les meilleurs enseignements de l'orfèvre.

Nous renvoyons à M. J. Labarte et à M. Viollet-le-Duc ceux qui sont curieux de s'instruire en ces matières, et nous leur recommandons de

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2e période, t. XVIII, p. 217.

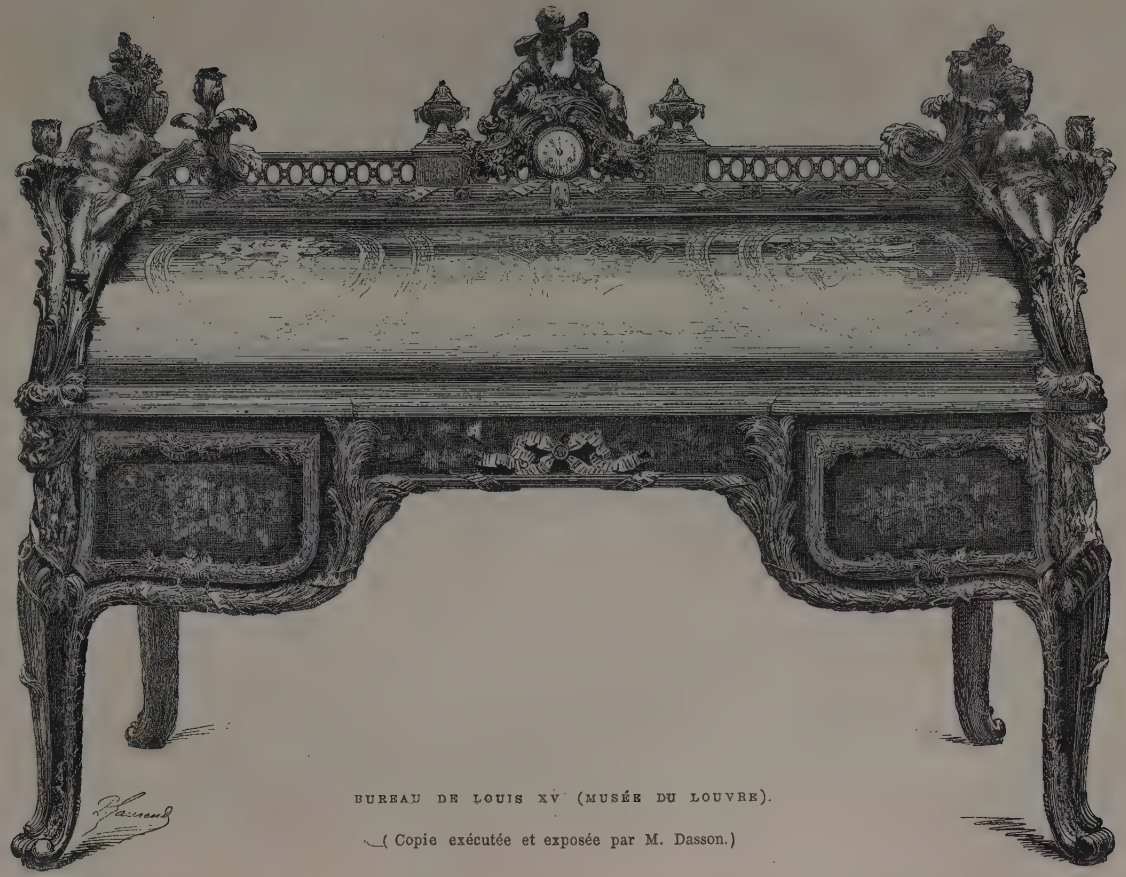
lire le très intéressant chapitre du lampier, où le maître architecte les conduira dans l'atelier d'Alain le Grand et les fera assister à la coulée d'un bronze à cire perdue [1].

En chargeant le Primatice d'aller à Rome mouler le Laocoon, la Cléopâtre, la Vénus, le Commode, la Zingara et l'Apollon, François Ier obéissait à la renaissance du goût pour les chefs-d'œuvre antiques, et c'était avec juste raison qu'il avait décidé de les couler en bronze, estimant qu'aucun moyen mieux que celui-là ne lui garantirait l'exacte et fidèle reproduction des originaux. Ce n'était donc pas de cet art du métal qu'il se montrait curieux, car il eût alors recherché à titre égal les ouvrages de Donatello, de Lorenzo di Pietro ou du Verrochio ; il se fût attaché d'une façon plus sérieuse Cellini, qui avait coulé sous ses yeux la Nymphe de Fontainebleau ; ce qu'il voulait, c'était de créer en France cet art de reproduction qui jouissait déjà d'une grande faveur en Italie et qui est à la Statuaire ce qu'est à la Peinture l'art du graveur, une monnaie courante des œuvres du génie, une réédition des plus beaux ouvrages des maîtres. En ce faisant, le roi était le précurseur de M. Barbedienne, ou mieux celui-ci est devenu, de par le procédé Collas, le successeur et l'héritier direct du plus grand des Valois.

Or c'est là que j'en veux venir, et, quelque admiration que je professe pour les œuvres du maître bronzier (on le verra bien tout à l'heure), quelque plaisir que j'aie à posséder, réduites aux proportions de mon logis, ces admirables reproductions de la sculpture antique et moderne, je n'admets pas que cette seule branche du métier ait, avec la faveur du gros public, confisqué la qualification de bronze d'art. Je réclame pour toutes les productions de la fonte ce droit au goût et à la forme comme au moyen âge, comme aux XVIIe et XVIIIe siècles, je demande pour ce qu'à tort on nomme le bronze d'ameublement une part aussi large, une faveur aussi marquée, un respect non moins grand.

Qu'on jette en bronze le Moïse de Michel-Ange, mais que Ghiberti moule lui-même les portes du baptistère de Florence, qu'Andrea Riccio fonde le candélabre de Padoue, qu'à l'exemple des Pisans tout un monde d'artistes se donne à cet art charmant des portraits médaillons, que Jean de Bologne lègue à ses élèves, Antonio Susini et Pietro Tacca, le secret d'animer le métal, que Benvenuto dompte la fièvre pour sauver son Persée, que Regnault Damet fonde et cisèle à Paris des bustes en bronze de grandeur naturelle (1540), que Dupré précède les Keller, qu'avec ceux-ci s'ouvre à l'arsenal la grande fonderie royale et qu'en même temps

1. *Dictionnaire du mobilier,* tome I, page 394.



BUREAU DE LOUIS XV (MUSÉE DU LOUVRE).

(Copie exécutée et exposée par M. Dasson.)

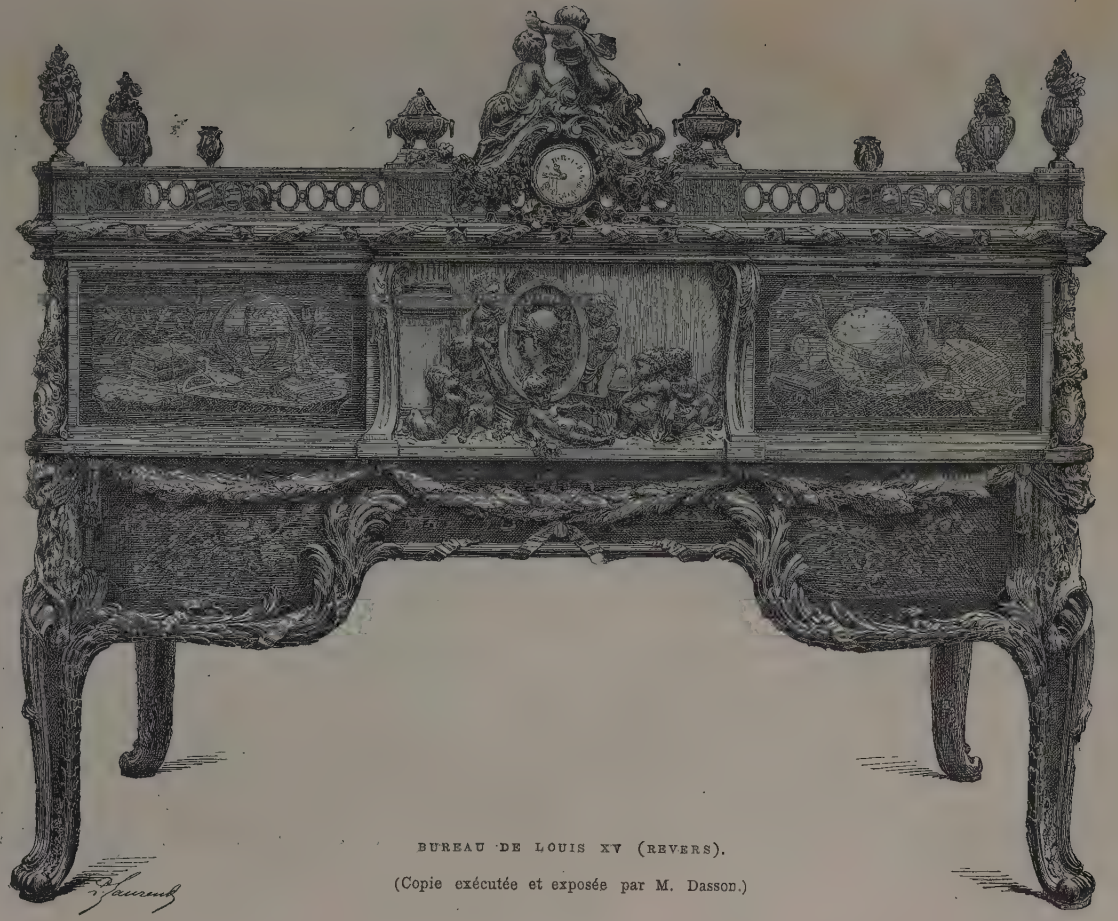
Lebrun dirige aux Gobelins les ouvrages de bronze destinés au Louvre, à Versailles, à Marly ; que les Caffieri enfin fournissent trois générations d'artistes et qu'avec Pierre Gouthière nous parvienne cette suprême élégance des bronzes ciselés, qui donna tant de charme aux meubles du dernier siècle !

C'est aussi par les meubles que je veux commencer, non que je prétende apprécier les mérites de l'ébénisterie, mais parce qu'à côté de Fourdinois nous avons Grohé, Guéret, Beurdeley et Dasson, et que dans les beaux ouvrages qu'ils nous montrent, le rôle du métal le dispute de près au rôle du bois.

Grohé fait courir sur ses panneaux des ornements empruntés à Salembier. Beurdeley s'identifie avec De La Fosse, et dessine le meuble et le secrétaire à têtes de bélier ; il sait, dans sa jolie commode Louis XVI, corriger les arêtes aiguës, arrondir les angles, que, par un retour exagéré aux principes d'architecture, l'ébéniste d'alors ne songeait pas à éviter ; les carquois de bronze à cannelures torses qui servent à porter la tablette et les deux arcs dorés, qui, par un parallélisme heureux, se raccordent et s'inscrivent dans le panneau central, sont d'un tour élégant et contribuent à faire de cette commode une œuvre supérieure aux meilleurs morceaux du temps. J'aime surtout les deux torchères en marbre blanc, bleu turquin et bronze doré, dont la sculpture est due à Rougelet : ces deux figures, qui représentent le printemps et l'automne, sont agrémentées de pampres, de fleurs et de divers attributs, dont la ciselure précieuse et point sèche s'allie aux transparences du marbre.

M. Beurdeley fils est un artiste qui joint aux qualités de goût et aux connaissances de son père le talent rare chez un chef de maison de composer, de dessiner et de savoir conduire ceux qu'il occupe ; mais la *Gazette* reviendra sur ses travaux à propos des meubles. Nous avons hâte d'arriver à M. Dasson, dont l'exposition, par sa valeur propre aussi bien que par sa tenue et son grand air, est l'un des hommes de la Section française.

Celui-ci est un revenant du XVIIe siècle, c'est quelque habile artiste d'alors dont l'âme et le goût, par un avatar mystérieux, se sont introduits dans une enveloppe nouvelle. Il a le secret de ces exquises élégances, la tradition de l'école, les finesses de l'outil, l'harmonie des couleurs, le secret des dorures, — son châtiment sera, dans cent ans, d'être discuté par les curieux, — on le placera dans les catalogues de musée entre les années 1720 et 1780, à moins que par une autre faveur il ne se transmute en quelque artiste nouveau, destiné pour le plus grand régal des âges à perpétuer les grâces françaises du dernier siècle.



BUREAU DE LOUIS XV (REVERS).

(Copie exécutée et exposée par M. Dasson.)

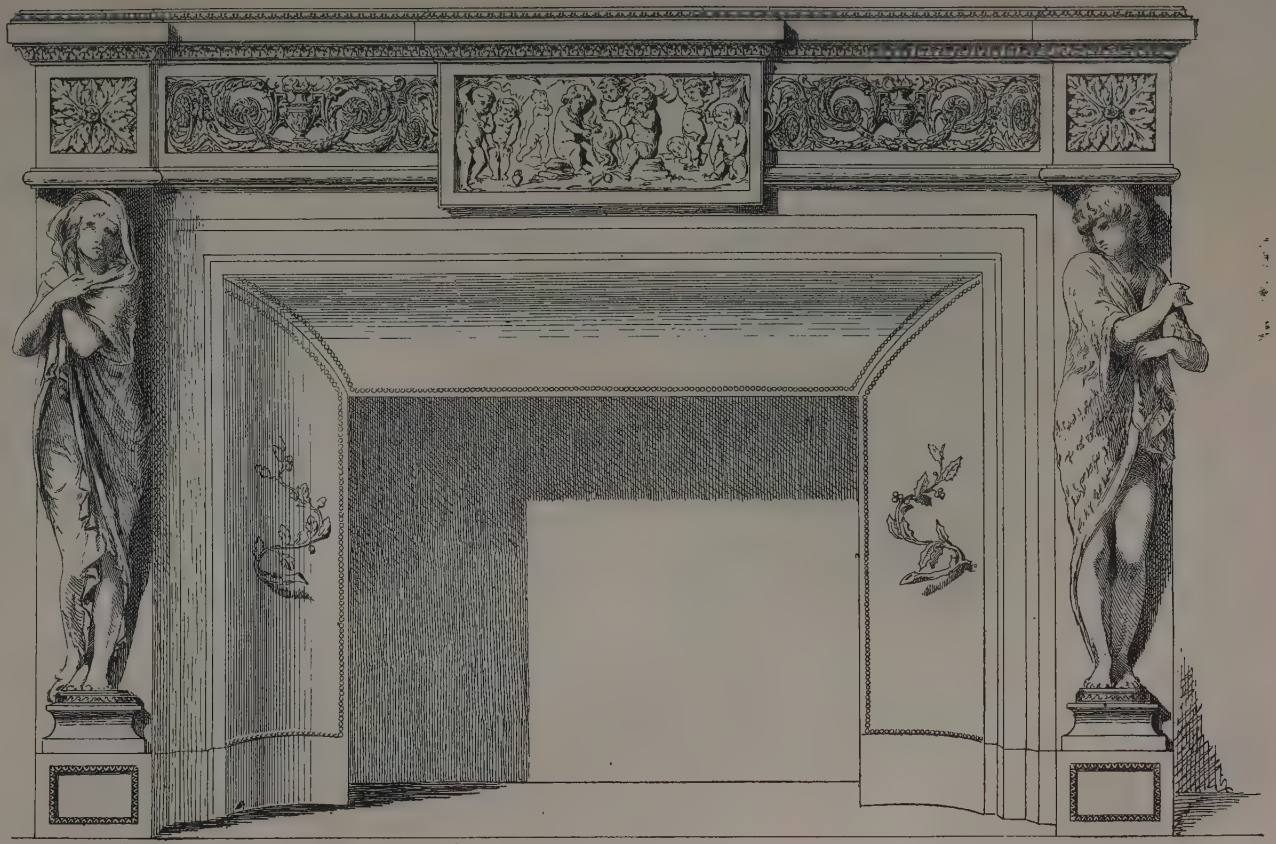
Cette théorie seule peut expliquer la perfection des ouvrages qu'il nous montre. Qu'il les copie d'après les maîtres ou qu'il les crée de toutes pièces, ses meubles et ses bronzes ne trahissent par aucun point leur fabrication récente. Jaloux comme il convient à un conservateur de musée, M. Barbet de Jouy l'avait autorisé à dessiner l'incomparable bureau de Louis XV, — le plus beau meuble du monde —, qui est au Louvre dans la galerie des dessins français, mais il n'avait pas voulu lui permettre d'en prendre aucun estampage; une seule fois il avait ouvert devant lui le cylindre articulé qui recouvre les tiroirs et n'avait pas même fait jouer les ressorts de ceux-ci, non plus que la bascule du pupitre. Cependant M. Dasson a tout vu, tout noté, tout compris ou tout deviné; il a refait de toutes pièces le chef-d'œuvre de Riesener, il a guidé l'ébauchoir d'Aubert et de Dallier, ses sculpteurs ordinaires, et les figures de Caffieri, si fières, si gracieuses et si adorablement mêlées à l'ornement, ont été rééditées en bronze. Il a corrigé le groupe du couronnement, morceau apocryphe qui dans l'original a remplacé le groupe primitif; il a fait enfin cette merveille, que sont venus voir tous nos collectionneurs, tous nos curieux, tous nos amateurs et que n'a pas payé trop cher Lady Ashburton. L'Angleterre aura désormais un Sosie du bureau de Louis XV, et, s'il est exposé à Bethnal-Green, près des merveilles de sir Richard Wallace, on ne saura dire en les comparant quels sont les véritables ouvrages de bronze de Philippe Caffieri, ou les plus fines marqueteries de Riesener[1].

S'il sait copier avec une prodigieuse habileté, M. Dasson apporte en ses compositions, je l'ai dit, une perfection non moins grande; sa mignonne table Louis XVI est un poème de grâce et d'esprit.

La plaque de jaspe fleuri, curieux ouvrage de lapidairerie qu'encadrent des bandes de jaspe rouge, est supportée par quatre pieds en forme de cariatides qui représentent les Saisons, et sur les quatre faces à travers des frises ajourées transparaissent des plaquettes de lapis. Tout ce fin travail de bronze est ciselé d'un outil précieux qui a des rondeurs charmantes et point mièvres; — c'est encore un bijou pour l'Angleterre: lord Dudley l'a acheté.

La cheminée n'est pas moins belle. Deux frileux enfants de marbre blanc se tiennent aux côtés de l'âtre et s'enlèvent en blanche transparence sur la nuance tranquille du bleu turquin dont est faite l'architecture générale. Cette douce harmonie est complétée par les bronzes ciselés et

1. Voir à ce sujet les notes de M. J. Guiffrey sur le meuble du Louvre. — *Les Caffieri*. Paris, 1877, page 135.



CHEMINÉE EN MARBRE ET BRONZE, COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. DASSON.

dorés qui bordent les lignes et encadrent un bas-relief de marbre blanc.

Comme la cheminée, c'est dans le goût Louis XVI qu'est exécuté le bureau à cylindre, dont les laques admirables du Japon, habilement courbés, sont montés dans des cuivres du plus fin travail. C'est encore du même style qu'est la pendule et, si dans son ordonnance elle rappelle la belle pièce de la collection Léopold Double, nous préférons celle de M. Dasson. Les trois figures de femmes, que n'aurait pas désavouées Clodion, ne sont pas groupées comme celles du maître en des attitudes symétriques; elles portent par un mouvement naturel la sphère sur laquelle deux enfants se penchent et indiqnent les heures inscrites sur des cercles tournants.

On le voit par ces ouvrages, le bronzier se transforme, il marie les cuivres au bois, aux marbres, aux laques; il devient orfèvre quand il cisèle d'adorables chandeliers d'argent et, par un retour aux travaux d'architecture, il taille dans une superbe borne de granit rose rapportée d'Italie quatre colonnes qu'il coiffe de chapiteaux en bronze doré et dont il forme un splendide portique autour de ses merveilles. M. Dasson est donc un artiste du meilleur titre.

Si la place ne nous était mesurée, nous pourrions nous étendre bien longuement sur ces productions d'un goût si charmant. Nous renvoyons notre lecteur aux reproductions, qu'a fait exécuter la *Gazette*, du bureau de Louis XV, du bureau avec laque, de la cheminée et de la petite table Louis XVI avec bronzes dorés. Bien que ne suivant pas les mêmes sentiers que M. Dasson, quoique sacrifiant au décor cette précieuse recherche du joli, la maison Denière peut être citée parmi celles qui se préoccupent le plus des qualités meublantes des bronzes. Riche en matériaux, disposant de nombreux modèles, d'éléments accumulés depuis longtemps, elle entreprend en France, en Angleterre, en Espagne, l'installation des plus riches hôtels. Son luxe un peu voyant convient aux vestibules de palais, aux grands salons d'apparat. C'est de la petite monnaie de Versailles, et ses richesses à la Louis XIV plaisent à la finance et à l'opulence de quelques lords, mais elles n'ont pas les fines élégances dont nous parlions plus haut, elles ne se marient pas au meuble et n'épousent pas les formes chantournées des bois avec la scrupuleuse exactitude des cuivres de Beurdeley et de Dasson. C'est un décor franc, un peu brutal, mais bien coupé de tons, solidement doré, avec des oppositions de marbre, d'ivoire, de bronze noir et de bronze patiné. Un homme jeune, Victor Ducro, consacre à la vieille maison ses crayons et ses ébauchoirs ; c'est de lui que sont les torchères Louis XIV, la très belle rampe en fer forgé et bronze doré, qui mérite une mention toute spéciale, de lui encore la

console chinoise qui dénote une liberté et une franchise d'invention très particulières, de lui enfin les deux cheminées Louis XIV et Louis XVI, qui sont de bons morceaux.

Quiconque voudrait aujourd'hui meubler son hôtel trouverait dans la classe 25 un large choix de cheminées de marbre et de bronze, il y en a dans chaque alvéole de cette longue galerie et, sans nous arrêter main-



BUREAU EN BRONZE DORE ET LAQUE.

(Exposition de M. Dasson.)

tenant à décrire celles que nous allons revoir chez Barbedienne ou chez Servant, nous notons au passage, après les cheminées de Dasson et de Denière, celle de Lerolle, celle de Martinet, qui est d'un bon style ; la jolie cheminée de marbre blanc dessinée par Ringel et exposée par MM. Dagrin et Casse ; dans ses logettes s'inscrivent deux élégantes figurines du Sansovino, les lignes d'architecture en sont pures et rappellent la belle époque de la renaissance italienne, malheureusement l'axe du centre trop fermé donne au foyer l'aspect d'une porte, et l'ensemble de l'édicule ressemble à la façade d'un palais plus qu'à une cheminée. Une autre, dont

la large ouverture ne prête pas à de telles méprises, est celle que nous présente la Compagnie anonyme des bronzes, de Bruxelles; l'architecture en est belle et la construction de marbres rouge et noir est revêtue de bronzes fins aux patines mordorées. Je signale ce morceau aux amateurs, bien que je n'en sois pas arrivé encore à parler des produits étrangers, parce que je crois qu'il y aurait bénéfice à sortir des redites des styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, pour emprunter à l'art flamand, et à ce goût d'un charme étrange qu'y avait introduit l'occupation espagnole, des éléments nouveaux. Bruges et Anvers possèdent des chefs-d'œuvre du genre qui prêteraient au travail de la pierre, du bois et du métal, des modèles de premier ordre.

La maison Cornu et Cie, à laquelle nous allons revenir, expose également une cheminée monumentale, un des meilleurs types en ce genre et nous en trouvons d'autres chez Lévy, chez Lemaire, chez J. Graux, etc. La fabrique de bronzes, qui sous l'Empire et la Restauration commença ses premiers essais par des pendules et des flambeaux, s'est emparée, on le voit, de la cheminée tout entière; elle la construit en marbre et en cuivre, elle la meuble aussi et il est des spécialistes qui font des landiers, des chenets et des garde-feux une étude spéciale et ont, à cet accessoire du mobilier, dépensé autant de talent qu'en mettaient les artistes du XVIe siècle à modeler les grands chenets de la collection Soltykoff ou ceux que possède M. Louis Fould.

M. Bion Favier et M. Bouhon ont de charmants modèles en ce genre, et nous signalons dans les expositions de M. Bodart et de M. Morisot de grands landiers en fer forgé, qui, s'ils ne sont imités de ceux du Musée, occuperaient dignement leur place sous les hautes cheminées de l'hôtel de Cluny.

Le métal qui conserve et retient les bûches du foyer porte aussi la lumière; c'est de bronze ou de fer qu'on fabrique les lustres, les lanternes ornées, les torchères et les lampes suspendues, et la maison Gagneau et Cie, dont c'est la spécialité, a fait pour la création de certains modèles de remarquables efforts.

C'est de Piat et de Robert que sont ses créations nouvelles, et ces artistes, dont nous allons trouver partout les noms, ont apporté dans la composition des divers accessoires de l'éclairage une logique de formes, une ampleur de lignes, une grâce de détails qui, alors surtout que les pièces sont exécutées avec le précieux des échantillons exposés, classent parmi les meilleurs types du mobilier français ces lampes et ces lustres. Lacarrière et Delatour visent à de tout autres proportions et ces fournisseurs ordinaires des travaux de la ville savent exécuter les appa-

reils d'éclairage les plus considérables, ils l'ont prouvé en fabricant l'énorme lustre de l'Opéra, d'après les dessins de Garnier : leur

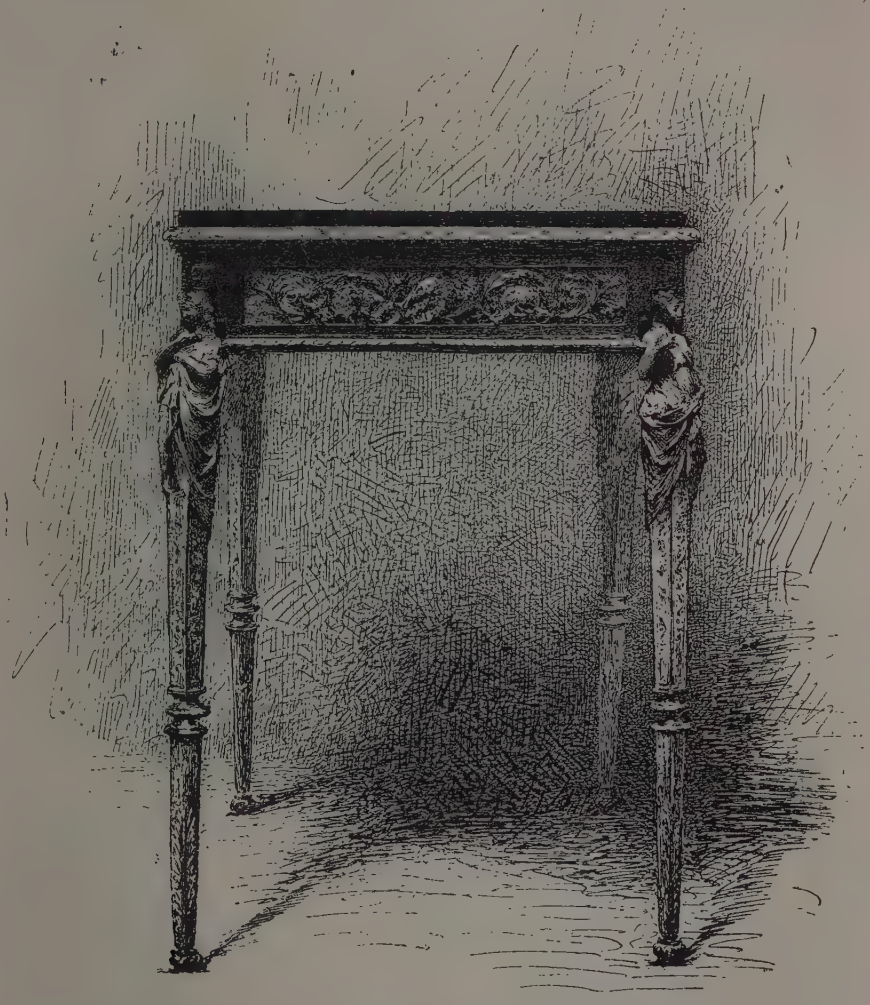


TABLE DE STYLE LOUIS XVI, EN MARBRE ET EN BRONZE DORÉ, COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. DASSON.

(Exposition de M. Dasson.)

exposition témoigne pourtant d'une certaine habileté et d'un goût très pur dans les bronzes d'éclairage destinés à l'habitation privée.

Ces monuments suspendus d'où tombe la lumière exigent, s'ils ne sont agrémentés de cristaux taillés en larmes et en prismes, des rondeurs et des facettes de métal poli pour refléter les feux. Le papillotement s'éteint dans les dorures et les patines, il s'éveille au contraire par les reliefs avivés du cuivre jaune, et nous louons les frères Lerolle d'avoir conservé cet alliage de la fonte dont leur père avait ramené la mode. Certains se plaindront des empâtements du détail, des imperfections de la monture, des inégalités des ajours ; j'imagine que M. Émile Lerolle, qui dessine et conduit ses ouvriers et ses sculpteurs, connaît aussi ces défauts et que, s'il les sacrifie au décor, c'est une des conditions voulues de son ensemble. — Il s'est cantonné dans le style Louis XIII, il en a imité les lourdeurs, les ornements feuillus, les masses épaisses, rompues par de gras repercés. Un ciselet précieux qui borderait ces ornements-là, une lime patiente qui régulariserait ces mailles, leur feraient perdre le moelleux qui en est le charme. Ce n'est pas dans une pleine lumière qu'il faut juger ces cuivres, non plus que dans l'entassement d'un étalage où ils se nuisent entre eux, ces bronzes d'ameublement ne prennent de valeur qu'en place et, qu'il s'agisse d'un lustre Louis XIII, d'un cartel Louis XIV, d'une lampe orientale, d'une grille ou d'un grand vase, c'est dans la pénombre discrète de l'appartement, parmi les tentures, les bahuts, les cuirs gaufrés, les épais tapis, qu'il les faut voir. — Je viens de nommer au hasard quelques-uns des plus jolis objets exposés par Lerolle et je me les représente piquant de points d'or le fond sombre d'un intérieur hollandais, comme fait, dans le tableau de Gérard Dov, le lustre de cuivre, pendu au-dessus de la *Femme hydropique*.

La petite fabrication a grandement abusé de ces cuivres polis, il est vrai, et les procédés peu coûteux d'une telle exécution, joints au bon marché de la matière, ont tenté les bronziers de bas étage. — Ces cuivres ne conserveront la faveur des gens de goût que par la beauté des formes et l'entente de l'ornement, de même que dans les plats estampés dont la manufacture d'Anvers inonde les boutiques, quelques-uns seulement seront prisés, dont les bons-creux dénotent la façon d'un artiste.

On pourrait, choisissant chez M. J. Graux son grand lustre, chez Marnhyac ses torchères, chez Barbedienne ses cadres de miroir, ses tables, sa colossale horloge ou ses bronzes les plus mignons, chez Sevenier ses jolies imitations Louis XVI, chez Servant ses lampadaires, chez Perrot le guéridon de Piat ou la toilette, on pourrait, dis-je, pousser plus loin la démonstration que je tentais au début de cet article et prouver que le bronzier sait atteindre à l'art, sans rien emprunter à la

statuaire, qu'il peut garder un rôle intéressant, tout en se renfermant dans les données du mobilier, que nos mœurs enfin, nos petits appartements et notre amour du confortable offrent à l'art du métal des motifs aussi souples, aussi variés, aussi charmants que les grands salons de Versailles et les boudoirs de Louveciennes.



CARIATIDE DE LA TABLE LOUIS XVI DE M. DASSON.

Mais il est mieux de poursuivre notre promenade chez les bronziers et, ne pouvant donner une mention à chacun des 150 ou 160 fabricants français qui figurent au Champ de Mars, de trier les plus habiles ou ceux qui nous fourniront quelque sujet de comparaison.

Peut-on mieux faire que de visiter d'abord M. Barbedienne? — En entrant on s'incline. Nous sommes chez l'un des princes de l'industrie, le roi du bronze, le vulgarisateur de l'art; sa maison est un temple où les dieux de l'Institut consentent à habiter; dans son bureau où trône la Vénus de Milo, ce bronze premier né de la maison, qui en est devenu la patronne, dans son bureau, les maîtres du ciseau s'humanisent et acceptent, en échange d'une part de bénéfice, de livrer à l'industrie leurs œuvres les plus aimées.

Barbedienne est aujourd'hui une des gloires françaises, il occupe au sommet de cet art industriel dont on a fait un mot nouveau, sinon une chose nouvelle, une place universellement enviée. — Il n'est dans aucune profession, dans aucun pays un homme qui par les mêmes chemins ait acquis une telle renommée; il jouit de son vivant de cette gloire pure qu'ont eue seulement après leur mort quelques privilégiés parmi les maîtres de l'outil.

Aussi, pauvre critique, dois-je trembler de parler haut. Admirer, admirer encore, le dire et le répéter, c'est affaire à la foule : il me faut chercher les fautes ou expliquer les beautés; je vais essayer.

Au centre du salon, élevé sur des dalles de marbre, protégé par un dais de velours, habilement éclairé par une lumière frisante, se dresse un monument aux tons dorés, aux reflets d'émail, dont la silhouette

découpée s'affile par le sommet et se termine en de légers clochetons. — Quand je vis pour la première fois cet édifice de bronze, plus fin qu'une dentelle, plus précieux qu'un bijou, moi orfèvre je restai étonné, ravi, suivant de l'œil les pures arêtes, appréciant en ouvrier les montures, goûtant en connaisseur les émaux et les ciselures et subissant sans m'en défendre la magie de ce merveilleux ouvrage. Une bonne femme de la campagne qui passait près de moi rompit le charme : « La belle église ! » dit-elle, elle se signa, je crois, comme devant une châsse et, par sa naïveté, elle me fit comprendre la faute originelle de ce monument qui est en réalité une horloge, mais où rien n'indique au vulgaire la destination.— Il y a bien un cadran, mais si petit, si perdu dans l'ornement, et le pendule, qui oscille dans la baie du premier étage, est si menu, comparé à l'ensemble, que je cherche en vain l'utilité des autres parties de l'édifice. Quoi ! c'est pour loger un mouvement de ce calibre qu'on a fait un si grand ouvrage, c'est pour une pièce d'horlogerie banale qu'on a dépensé 300,000 fr. de recherches, d'invention, de travail et de goût, et on n'a pas songé à s'enquérir d'un horloger pour créer une grande âme à ce grand corps et pour raconter dans un perpétuel mouvement, non plus seulement l'heure qui passe en sonnant, mais tout ce que dit un régulateur de six pieds carrés, le jour, le mois, l'année, la révolution des astres, le chant du coq et la tombée du jour. Strasbourg avait, en 1573, un Conrad Dasypodius pour exécuter son horloge et Paris n'a pas, trois cents ans après, trouvé un horloger digne d'une œuvre qui porte son blason.

L'horloge serait un splendide tabernacle, méritant, par sa richesse et par le travail de l'orfèvre, de surmonter l'autel d'une cathédrale ; — le cylindre du mouvement ferait place au manchon de cristal où l'on enferme les reliques d'un saint ; — Diane et Apollon seraient remplacés par deux figurines non moins belles, non moins sveltes, non moins élégantes : une vierge et un saint Jean ; — les génies assis deviendraient des anges ; — les émaux limousins ne raconteraient plus l'histoire des dieux du jour et de la nuit, mais quelque sainte légende, et Serres, l'habile émailleur, corrigerait la faute légère qu'il a commise d'encadrer des émaux du XVII^e^ siècle dans une architecture Louis XII ; — enfin, sous l'arche qui porte toute la construction, sous ce pendentif qui coupe la ligne sans occuper le grand vide, on coucherait l'image sculptée en bronze ou en ivoire du saint, à moins que l'Église au temps de Jules II et de Léon X n'ait pas eu un bienheureux digne d'être logé dans un si beau temple.

J'ai voulu, tout en commençant, critiquer la seule chose où je trouvais à reprendre et il se trouve que c'est à la maîtresse pièce que j'ai dû m'attaquer, non pour son exécution, elle est parfaite, non pour les

détails, ils sont bien trouvés et bien traités, mais pour la conception première et pour l'architecture, qui, grandie aux proportions d'une église de pierre, manquerait de solidité. Il ne faut pas forcer son talent, et Constant Sévin, qui est le premier ministre de Barbedienne, le maître dessinateur de la maison, a dû le premier sentir la difficulté d'une telle entreprise. — Nous le trouverons irréprochable dans les œuvres de moindre dimension.

La bibliothèque renaissance, de bronze doré et d'ébène, que nous connaissions déjà, nous a encore charmé, et les deux cheminées de marbre et de bronze ont, grâce aux émaux de Serre, un ragoût de couleur que n'ont pas celles que nous avons vues précédemment.

Deux pièces très osées encore sont les grands cadres de bronze des miroirs. Empruntés à cet art français dont Étienne de Laulne fut l'un des maîtres les mieux inspirés, ils sont de purs types de la renaissance au temps de Charles IX, mais ils étonnent en ce que ces délicatesses de ciselure étaient restées le propre du bijou, des nielles gravés et des estampes, plus que des cuivres. Jamais le bronze n'avait atteint à de telles finesses, les figures s'y mêlent aux ornements et aux cuirs : c'est le cadre d'un camée dix fois agrandi, c'est une hardiesse que je crois heureuse et c'est une nouveauté, bien que l'idée en soit prise à un maître ancien.

Le goût particulier à M. Barbedienne et à Constant les pousse d'ailleurs dans la voie de l'orfèvrerie, et si nous avons trouvé Christofle et Poussielgue-Rusand, travaillant autant en bronziers qu'en orfèvres, nous affirmons qu'ici le cuivre est fondu, moulé et ciselé avec le même amour que l'argent. L'horloge et les cadres sont de la pure orfèvrerie par le fini du travail, et voici des vases qui sont de l'orfèvrerie tout à fait : — c'est une coupe d'argent repoussé avec des branches de mûrier, — ce sont des flambeaux Louis XVI et tout un délicieux service à boire, dont les vases sont enguirlandés de branches fleuries ; — n'est-ce point là une réminiscence heureuse du vase d'Alise, retrouvé dans les fouilles du camp romain et dont je vois aussi chez Barbedienne une exacte copie? — Des végétations attachées par un simple lien sur un pot de terre, voilà le modèle, combien d'autres inspirations charmantes trouverait l'orfèvrerie par un tel retour à la simplicité !

Ces ouvrages d'argent étaient l'œuvre de Désiré Attarge, l'habile ciseleur que nous avons récemment perdu. — D'autres, plus que lui, ont eut le don de composer les motifs de leurs travaux, quelques-uns que j'ai nommés savent mieux interpréter la figure humaine, mais il n'est pas d'outil qui ait caressé comme le sien le grain du métal, aucun ciselet n'a

donné à l'argent une peau plus soyeuse, un chairé plus délicat. — J'en parle avec autorité moi qui l'ai connu dans la force de son talent, alors qu'il ciselait les compositions de mon père et que M. Barbedienne n'avait point encore songé à se l'attacher. Le nom d'Attarge mérite d'être inscrit entre ceux de Vechte et de Fannière.

C'est à Cauchois à présent qu'appartient le soin de conduire l'atelier de ciselure de la rue de Lancry, non pas pour les fins travaux qui sont du domaine de l'orfèvrerie, mais, au contraire, pour les larges retouches du grand bronze.

A ce propos, nous avons remarqué, nous tous qui cherchons dans un bronze l'expression de la vie et la main de l'artiste créateur, nous avons remarqué, dis-je, l'immense progrès réalisé depuis quelques années par Barbedienne d'abord, par quelques-uns de ses émules ensuite. Les statuettes n'ont plus ces surfaces polies, poncées, usées par d'ignorants ouvriers qui, sous le rifloir et le papier d'émeri, effaçaient le modelé des chairs ou ratissaient les draperies. Un moulage plus fidèle, une fonte mieux surveillée et des patines plus transparentes ont, avec les progrès de la ciselure, réalisé cet important résultat[1].

M. Barbedienne n'a exposé que peu de figures, mais les qualités que je signale y sont frappantes : — la grande statue d'Auguste du Vatican et la Vénus de Milo pour l'art antique, — et pour l'art moderne : le Louis XIII, de Rude; — la Jeanne d'Arc et la Jeunesse, de Chapu; — le buste de Mgr Darboy, de Guillaume; — le Chanteur florentin, le Saint Jean-Baptiste, la Charité et le Courage militaire, de Dubois; — l'Éducation maternelle, la Vierge au lis et la Musique, de Delaplanche; — les deux David et le Gloria victis, de Mercié : — voilà tout. — C'est un choix heureux, il est vrai, et le Gloria Victis, que je nomme en dernier, est entre toutes ces œuvres celle où se révèle le mieux le rôle du bronze; on comprend, en le comparant aux autres statues, que celle-ci a été conçue pour ce métal et les autres pour la pierre; que l'airain seul permet ces délicatesses, ces membres débarrassés des draperies, ces fines chevilles; — qu'il est solide et nerveux enfin sans empâtement. — Mais ce qu'on trouve partout et notamment dans les figures du tombeau de Lamoricière et dans le Louis XIII, c'est la marque du doigt sur la terre, c'est ce pétrissage de la matière que n'a pas effacé le rifloir : une heureuse couleur chaude, transparente et mate tout ensemble, comme si la peau du

1. On appréciera ces qualités surtout dans l'exposition spéciale des bronzes de Barye, ouverte par M. Barbedienne dans une annexe, et dont nous avons négligé de parler.











FRISES EN BRONZE DORÉ DE LA TABLE LOUIS XVI EXPOSÉE PAR M. DASSON.

(Dessin de M. Boilvin.)

métal mordorée par la fournaise avait conservé les moiteurs de la transpiration.

Une autre patine que je signale parce que je l'ai vue aujourd'hui pour la première fois, c'est la teinte de porphyre dont on a revêtu quelques objets de petites dimensions, — cette oxydation, obtenue sans doute par le séjour de la pièce dans un mouffle, ressemble aux patines de Christofle et prendra dans les bronzes d'art un rôle avantageux si elle résiste à l'air. Avec les patines, il serait à propos de parler ici des fontes obtenues sur nature par Garnier, l'habile mouleur qui a si bien réussi les crustacés, les plantes et les insectes fondus sans retouche; — nous y reviendrons plus loin en parlant du Japon.

J'arrive à l'émail, non que je puisse traiter à fond un tel sujet, mais comme MM. Christofle et Boucher l'ont tenté dans l'orfèvrerie, M. Barbedienne a recherché par le décor du bronze les procédés du cloisonnage; — Tard a aidé les premiers et Thesmar a fait pour le second quelques beaux ouvrages.

M. Barbedienne avait conçu ce projet en maniant les vieux cloisonnés de la Chine, mais il ne pouvait se faire le copiste esclave des artistes du Céleste Empire, il ne voulait pas demander non plus comme Reiber aux Japonais leurs dessins, il rêva d'employer à un décor français les procédés d'émail à cloisons rapportées.

Thesmar mit en œuvre les moyens qu'il lui donna et tout Paris a vu les trois immenses disques où il a dessiné avec des fils d'or et peint avec des verres colorés le faisan doré et les canards. — Nous donnons le dessin d'un de ces plats. — La qualité des émaux est excellente et nous ne prononcerons pas entre l'orfèvre et le bronzier, mais si parfois Christofle copie de trop près les albums de Kioto[1], Barbedienne a de nos papiers peints le procédé décoratif, et la glaçure du feu, le chatoiement de l'émail ne suffisent pas à détruire cette ressemblance.

Thesmar, qui s'est affranchi de toute direction, qui travaille seul et expose en son nom, a exagéré ce défaut. — Il a cru atteindre à de meilleurs effets en nuançant ses pâtes, en les fondant par des demi-tons ; il a simplifié le tracé des lignes, mais le résultat est mauvais. La fine maille d'or ou de cuivre qui dessinait les alvéoles de son réseau brillant conservait une richesse qu'on regrette, et l'émail, en dépit de la difficulté vaincue, n'a guère plus d'attrait qu'une faïence peinte ou qu'une plaque de porcelaine habilement traitée.

1. C'est à Kioto, dans la province de Musashi, que les Japonais publient les estampes dites Nishiki-E.

Un artiste d'un grand mérite, c'est M. Serre; je l'ai déjà nommé plus haut. C'était un enfant de la bijouterie, son goût pour le dessin



TRÉPIED EN BRONZE.

(Exposition de M. Barbedienne.)

attira sur lui l'attention du patron, un riche négociant devina ses aptitudes, lui donna des maîtres, il apprit l'émail, s'adonna avec passion à l'étude et fit d'abord de petites plaques dans la manière de Boucher, qui

furent montées en bijoux et eurent un certain succès. Barbedienne vit ses travaux, l'employa et, séduit par ce talent naissant, se l'attacha exclusivement. Depuis, Serre travaille sans relâche; c'est un passionné dans son art, il est le rival de Claudius Popelin, de Meyer et de Courcy. Il ne procède pas ainsi qu'eux. Minutieux comme le dernier, il n'a pas de Claudius la grâce italienne, non plus que les hardiesses et les croustillantes lumières du second. Meyer et Popelin modèlent leurs blancs à la spatule, ils pratiquent l'émail à la façon des vieux Limousins. Serre, au contraire, ménage son blanc et donne à ses camaïeux une peau plus lisse, des effets plus adoucis; il emploie peu ou point les paillons, et cependant il obtient quand il le veut de puissants effets de couleur, comme dans la Sainte Famille, remarquable tableau d'émail auquel Barbedienne a fait un digne cadre. Une très petite partie de l'œuvre de Serre est exposée au Champ de Mars et l'on jugera par la qualité et par la quantité des pièces du mérite de l'artiste et de l'opiniâtreté du travailleur.

Nous n'en disons pas plus sur les œuvres exposées par Barbedienne, et n'y ajoutons pas un éloge qu'il appartient à un autre jury de lui décerner publiquement; mais puisque nous avons parlé des émaux appliqués aux bronzes, nous nommerons M. E. Cornu. Celui-là a plus qu'aucun cherché la coloration, non-seulement en copiant par un procédé de fonte les champlevés et les cloisonnés byzantins, mais surtout par l'emploi des marbres onyx d'Algérie. C'est lui qui habillait de marbres bigarrés et veinés les négresses et les arabes de Cordier, il a fait ainsi quelques heureux essais à l'imitation des sculptures polychromes des anciens, mais il a peut-être abusé de cette lapidairerie dans la monture des bronzes. Il y avait obligation pour lui puisqu'il gérait une maison dont ces marbres sont la raison sociale et l'élément d'affaires, mais nos yeux se lassent à revoir dans la boutique du boulevard cette note point variée et quelque peu confuse. Cornu est un sculpteur, il dessine ses modèles, il conduit ses ateliers, et s'il obéit aux exigences commerciales de sa maison, ce n'est pas qu'il n'aspire à de plus attrayantes créations.

MM. Jules Graux, Levy, Raingo frères, Boyer, Aug. Lemaire, Ruffier, un débutant, Graux-Marly et Dagrin et Casse doivent être cités après parmi les fabricants les plus habiles.

Dans mon précédent article je déplorais l'indifférence que montrent pour l'orfèvrerie nos artistes, il n'en est pas ainsi du bronze. Paris a sur les pentes de Ménilmontant toute une colonie de sculpteurs, qui, s'ils n'ont pas suivi les classiques enseignements de l'école, n'en sont pas



VASE EN BRONZE.

(Exposition de M. Barbedienne.)

moins pleins de verve et d'invention et doués d'une facilité, d'un brio d'exécution qu'il faut reconnaître. Tous n'ont pas forcé les portes du Salon annuel des Beaux-Arts, mais tous sont enrégimentés dans cet art du bronze dont ils vivent et vers lequel toute leur intelligence est tendue. Le boulevard sépare les ateliers du Marais, c'est-à-dire du centre de la fabrication et de la vente, et c'est la digue qui seule les retient et les empêche d'envahir le commerce et de commander en maîtres.

Il est, en effet, difficile de jeter dans un moule spécial les esprits créateurs qui fournissent à trente bronziers et de les obliger à prendre pour chacun de ceux-ci une expression différente. Les bronzes portent la marque du fabricant, mais il n'est pas besoin de chercher la signature de l'artiste pour reconnaître Piat, Carrier-Belleuse, les Robert ou les Moreau. Leur œuvre devient gigantesque; ils alimentent les bronzes français, fournissent à la fonte de fer et au zinc; on vient de Londres leur demander des modèles, on les entraîne parfois et ils s'en vont un an, deux ans, se mettre sous le pressoir anglais, qui en extrait de quoi nourrir sa céramique et ses meubles. Carrier a engendré plus d'amours et de nymphes que n'a d'habitants un gros chef-lieu de canton; et si Piat gravait son œuvre, il égalerait ou mieux il surpasserait en nombre l'œuvre du plus fécond artiste du dernier siècle. E. Robert, malgré sa précieuse recherche et l'esprit qu'il distille en ses délicats ouvrages, a construit plus de vases, de statuettes et de pièces d'ameublement, que n'en conserve un musée, et Mathieu Moreau s'il regarde en arrière, doit voir une longue suite de blanches figures marquant les étapes de sa vie.

Il est donc difficile de conduire ces artistes, qui, quoi qu'en disent quelques-uns, sont des maîtres et qui marchent parallèlement à l'art officiel, par des sentiers plus gais; le fabricant, fût-il habile comme Servant, ou connût-il son métier aussi bien que Perrot, le fabricant ne peut commander à ces natures prime-sautières, il a tout à gagner à leur ouvrir les voies et son rôle se borne à recueillir l'idée, à la couver, à l'élever, à la polir dans sa forme.

Nul plus que M. Servant n'y pourrait réussir, et l'habile bronzier, qui cette année est aussi le rapporteur du jury, saura mieux que moi dire les mérites de l'invention et les labeurs de l'atelier. Il est parmi ses confrères le plus amoureux du métier, il donne à ses œuvres un caractère tout personnel et sa griffe s'imprime à côté de la griffe du modeleur. On reconnaît à première vue un bronze de Piat fondu par Servant, comme on reconnaît le crayon de Mouilleron ou la pointe de Gaucherel dans la copie d'un maître. Dans le salon qu'il occupe au Champ de Mars, nous avons remarqué le grand vase de l'*Age d'or*, modelé par M. Robert, et

que nous publions ici. La forme en est élégante et sur les deux faces s'inscrivent en bas-reliefs deux scènes pastorales, tandis que le lierre et le houblon s'accrochent aux flancs et garnissent les anses. Notre unique critique porte sur le modelé des figures qui manque de fermeté et de méplats.

Le même sculpteur a fourni deux grandes torchères de bronze doré, en



FLAMBEAUX EN ARGENT DE STYLE LOUIS XVI.

(Exposition de M. Barbedienne.)

style Louis XVI, une fort belle garniture Henri II, dont l'agencement compliqué est d'une grande ingéniosité, et puis une autre pendule et ses candélabres ; Hébert, le sculpteur : un Bellérophon en bronze antique ayant des vigueurs à la Barye, une Vénus armée toute pleine de séductions, et surtout une Sémiramis pleine de grâce et de charme, dont on peut voir ici une fine et exacte reproduction.

M. Servant expose encore quantité de bronzes aux belles patines ou aux nuageux frottis d'or, que goûteront les délicats, et entre autres une nouvelle garniture de Piat, de style Louis XIII.

C'est de l'infatigable Piat qu'est aussi la grande horloge à glaces, où les bronzes s'allient à la marqueterie ; de lui, une table en cuivre poli, de lui une garniture de bureau rocaille.

Ces trois pièces ont été exécutées par MM. H. Perrot et fils, et c'est par eux aussi qu'a été faite la charmante toilette renaissance, aux ors vieillis, aux bronzes éteints, où le bois, l'ivoire et l'étain se marient harmonieusement; c'est là encore une composition de Robert, à laquelle nous reprochons uniquement la construction étroite et trop tourmentée du miroir. M. Perrot est, de l'aveu de ses confrères, un des plus adroits bronziers, et il eût été dommage, quelque jolis qu'ils soient en sortant de ses mains, qu'il bornât sa fabrication aux petits bronzes.

M. Houdebine tient une place honorable dans cette école des jeunes, je dis jeunes par le goût et par le renouveau d'un style qui s'affirme et fait peu d'emprunts au passé. Les frères Robert ont modelé pour lui deux beaux vases, et Grégoire s'est inspiré de Greuze pour sculpter un naïf et joli visage, qui rappelle la *Cruche cassée*. Nous empruntons à M. Houdebine, pour la *Gazette*, un des candélabres de marbre et de bronze doré dont Mathurin Moreau a fait les figures et Joindy l'ornement.

Le nom de Joindy s'attache à plusieurs des meilleures pièces du bronze, et notamment au grand vase de course qu'a ciselé et qu'expose M. Point. Le profil en est très élégant, il rappelle par ses proportions, par la finesse des moulures et la souplesse des courbes, le magnifique modèle que le Louvre conserve dans la salle des bronzes antiques. Les anses à corps de pégases se découpent bien, et, par un parti pris très osé, l'artiste a noué sur la panse une grande palme qui coupe en son milieu le bas-relief imité du Parthénon. Je crois que l'éditeur de ce vase en aura un facile débit auprès de toutes les sociétés hippiques, aucun modèle mieux que celui-là ne concorde avec leurs préférences.

Il n'est point aisé de découvrir Marnhiac, son exposition est reléguée dans un coin sombre au deuxième plan. Je ne pense pas que ce soit par excès de modestie, ni pour suivre l'adroit conseil de l'Évangile qu'il se soit si mal placé, car, avec des pièces capitales comme le baromètre de marbre et de bronze qui appartient à M. Émile de Girardin, et les deux grandes torchères de Piat, on peut prétendre aux meilleures places. En effet, ces deux ouvrages sont des plus parfaits dans l'œuvre de Piat. Ils sont trop connus des artistes pour que nous ayons à les décrire.

Tous les sculpteurs n'abandonnent pas aux mains du fabricant l'exécution de leurs modèles. Mène et Caïn éditent eux-mêmes. Fremiet surveille chez More l'achèvement de ses bronzes, il veut que le coup de pouce et la dent de l'ébauchoir transparaissent sous le cuivre, qu'on abatte la

couture du moule, rien de plus. Nous revoyons avec plaisir ses nombreuses créations : le Centaure et l'Ours, les Chevaux de halage, le Chef gaulois, le Cocher romain, la belle réduction du Duc d'Orléans de Pierrefonds, la Jeanne d'Arc à genoux, la Jeanne d'Arc à cheval, et son dernier modèle, un saint Michel très mouvementé, mais qui tient plus d'un fougueux homme d'armes que d'un archange.



VASE ANTIQUE EN ARGENT, DU MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

(Reproduction exposée par M. Barbedienne.)

Après Fremiet, qui est un animalier d'une grande valeur, il faut citer Isidore Bonheur. M. Peyrol est son éditeur.

Nommons encore Pautrot, Vallon et Meissner. Ce dernier est l'auteur et l'éditeur tout ensemble d'une série de fantaisies ingénieuses, bien supérieures aux inventions viennoises. Un grand seigneur artiste l'a choisi cette année pour fondre et ciseler ses œuvres. C'est lui qui édite le vieux soldat de Waterloo et la Marie-Antoinette, dont l'original est dans la galerie anglaise. On sait que ces deux statues sont de lord Ronald Gower, le frère du duc de Sutherland.

Si nous en avions la place, nous pourrions, remontant de ces bronzes d'étagère à la colossale statue de Charlemagne, étudier chez Thiébault, l'art de la fonte et visiter en même temps Durenne et le Val d'Osne, les Keller de notre temps, et d'autres non moins habiles, mais plus modestes en leurs visées, Auxenfants, Gonon et Gruet.

Il y aurait injustice à ne rien dire du zinc. Ce n'est plus un art de contrebande, c'est désormais un élément sérieux du décor en métal, qui

tient le milieu entre la galvanoplastie et la fonte de fer. La grande jardinière avec figure servant de torchère qu'a modelée pour Ranvier M. Piat, ferait dans un vestibule le même effet qu'un bronze. Le zinc choisit mieux ses modèles et l'exécution en est parvenue à une perfection inespérée. Drouart, ce pauvre et regretté Drouart, qui vient de mourir en pleine force et en pleine activité, Drouart a aidé à ce progrès avec Blot, son beau-frère, et parmi toute leur exposition je signale aux amateurs la jolie statuette de Bianca Capello par Chedeville : elle a toutes les finesses d'un joli bronze.

Je voudrais, avant de clore ces pages, faire une course rapide dans les galeries étrangères, non pas pour la facile satisfaction de constater l'excellence de notre fabrique française : nos bronzes ont moins que notre orfèvrerie même à craindre une concurrence extérieure, mais pour signaler quelques tendances et prendre un exemple ou deux.

La Prusse, qui seule eût montré quelque supériorité dans cette branche des arts, n'a pas paru. L'Autriche, au contraire, fait montre de ses nombreuses fabriques, mais, quelque importantes qu'elles soient, nous n'y trouvons à admirer qu'une ingénieuse fantaisie. Les bronziers viennois dépensent en petite monnaie beaucoup de goût et d'habileté; mais si parmi les grandes figures exposées dans les jardins et aux Beaux-Arts, nous en avons admiré quelques-unes fondues en bronze, la transition est brusque de là à ces bibelots d'étagères qui vivent ce que dure une mode. Encore faudrait-il mettre plus de discrétion à s'emparer de nos créations et ne pas exposer en France des modèles français à peine démarqués. Où M. F. Bergmann a-t-il pris idée de sa lampe à jeu, sinon à Vienne, où Mellerio de Paris avait exposé en 1873 une jolie lampe de même construction, dont les motifs, sculptés par Philippe May, ont été peu changés? Et qui a permis à MM. Dziedzinsky et Hanusch, de Vienne, d'estropier en les imitant les quatre superbes nègres qu'avait sculptés Arnaud? Est-ce parce que Baugrand est mort, lui qui en était l'éditeur, que ces messieurs se croient en droit de mettre ces figures à toutes sortes d'emplois? Je préfère de beaucoup à tous ces petits bronzes les grilles et les candélabres en fer forgé de Milde, qui va de pair avec nos meilleurs serruriers artistes. Enfin je ne quitte pas l'Autriche sans réparer une omission faite dans mon chapitre de l'orfèvrerie : je n'y ai pas nommé M. Klinkosch, qui tient dans son art la première place à Vienne.

Dans l'exposition russe, près de Sasikoff et de Khlebnikoff, les orfèvres, il y a M. Chopin, l'habile bronzier. Il n'était pas possible de transporter de Saint-Pétersbourg ou de Moscou les gigantesques travaux de bronze que fait pour les palais ou les églises cet habile fabricant, un Français

du reste, mais nous avons retrouvé dans son salon les jolies scènes russes de Lanceray. Lanceray est un artiste de race; il tenait bien son rang aux Champs-Élysées en 1877, à côté de Mène, dont il a la science et la délicate élégance, avec un charme étrange en plus. Les épisodes qu'il



PLAT EN ÉMAIL CLOISONNÉ.

(Exposition de M. Barbedienne.)

choisit sont dramatiques ou touchants; il a vécu chez les Tcherkesses, et c'est avec la cire qu'il nous raconte leurs chasses, leurs combats et leurs amours. Ces groupes ont conquis la faveur du public, et il en est qui sont vendus par avance à quarante exemplaires. Deux autres sculpteurs russes, Tchijoff et Lavertsky, ont chez M. Chopin d'importantes figures, et nous avons été surpris de l'habileté des fondeurs et des ciseleurs de leur pays.

Placido Zuloaga a été placé par le jury international dans la classe XXV; nous en sommes bien aise, ce nous est un prétexte pour parler de l'ha-



VASE DE « L'AGE D'OR », EN BRONZE.

(Exposition de M. Servant.)

bile et sympathique artiste espagnol en même temps que d'un artiste français, M. Dufresne, que nous réclamons comme nôtre, bien qu'il soit plus étrangement classé encore.

Zuloaga est actuellement le maître de tous les damasquineurs français, italiens, belges ou espagnols. Doué d'une étonnante fécondité, il



SÉMIRAMIS, SCULPTURE DE M. HÉBERT.

(Buste en bronze exposé par M. Servant.)

exécute ou fait exécuter, tant à Eibar qu'à Saint-Jean-de-Luz, une innombrable quantité d'objets : bijoux, coffrets, poignards, vases et plateaux dont les dessins toujours variés couvrent d'or les surfaces sombres du

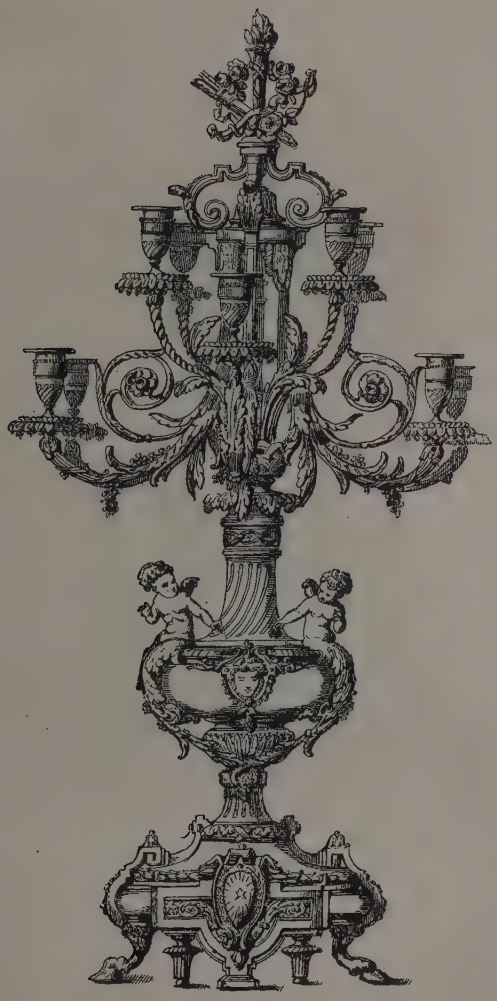
fer. Quelque belles que soient les pièces qu'il expose, il ne faut pas juger par celles-là du talent de l'homme ; c'est à Londres, chez un amateur passionné de cet art, que sont réunis les plus beaux ouvrages de Zuloaga. Il doit rester dans ses veines quelques gouttes du sang more, et c'est la raison de la perfection qu'il a su donner à de grands vases hispano-arabes qu'il a brodés d'une dentelle d'or fin, plus riche, plus variée, plus fine que les dessins de l'Alhambra. Si ces vases, et le grand plateau qui fut terminé l'an dernier par l'artiste, avaient pu figurer à l'Exposition, ils eussent été classés au premier rang. C'est par Zuloaga qu'a été exécuté en fer forgé, ciselé, damasquiné et incrusté, le tombeau du général Prim.

M. Dufresne, de Paris, n'est pas damasquineur à la façon de notre Espagnol; il a des procédés à lui, procédés d'épargne ou de placage que nous n'essayerons pas d'expliquer maintenant, mais qui sont employés à produire de charmants dessins. Les armes, les boucliers, les casques, les buires et les plateaux damasquinés que contient sa grande vitrine de l'avenue Rapp en sont de tous points les plus parfaits morceaux. M. Dufresne, qui n'est pas un marchand, mais un artiste amateur qui modèle et cisèle avec passion, se livre à la statuaire, à l'orfèvrerie, aux bronzes et aux bijoux tout ensemble. Son groupe d'Hercule et d'Hésione est d'un mouvement puissant, et la grande coupe du plaisir, coupe bien peu profonde pour satisfaire à tous ceux qui en ont soif, est un beau décor. La coupe du plaisir et les visées philosophiques de l'inventeur nous pourraient inciter à décrire aussi le colossal vase des ivresses de G. Doré, qui est à quelques pas plus loin. Nous y renvoyons le curieux, qui sera dédommagé de la recherche de ce rébus par le plaisir d'y admirer quelques bien jolis morceaux perdus dans la masse.

La Chine a des émaux cloisonnés, des plats, des écrans, des bols, des brûle-parfums, des animaux, des vases, les uns nuancés et fondus, les autres criards et mal équilibrés de tons ; pas n'était besoin d'indiquer en un catalogue quels sont les émaux anciens et quels sont les modernes. C'est une lourde faute à ces rusés marchands, d'avoir en leur bazar de vente fait un tel mélange, et, bien que parmi leurs bronzes il y ait quelques beaux spécimens dignes d'être classés chez M. Cernuschi, leur fabrication actuelle accuse une décadence qui est d'autant plus frappante que les bronzes japonais sont rangés à côté.

A ceux-ci le grand succès de l'année; artistes et gens du monde ont la même passion pour les habiles ouvriers de Kanasawa et de Takaoka. C'est dans ces deux villes du Japon que sont les meilleurs artisans du bronze, et, toute réserve faite de mœurs, d'usages, de goût et d'idéal,

avouons que nous n'égalons pas, dans l'art de fondre et de ciseler, ces inimitables et féconds artistes.



CANDÉLABRE LOUIS XVI, EN BRONZE DORÉ.

(Exposition de M. Houdebine.)

Je fais cette différence de nos mœurs et de notre idéal, parce que je vois avec peine que l'admiration qu'on professe pour les produits du Japon nous porte peu à peu à copier ses types et que ce serait un grand

dommage. Notre imitation se doit borner au décor, à certains grands partis de couleur, à certaines lois nouvelles de symétrie, à certains alliages et à certaines patines, mais pas au delà.

De tous nos arts, avouons que celui du bronze a été le plus sage. Il ne s'est pas jeté follement comme le meuble, la céramique, l'orfèvrerie et les



PENDULE COMPOSÉE ET EXPOSÉE PAR M. HOUDEBINE.

papiers peints dans la copie servile des dessins japonais. C'est seulement à la monture des faïences, à l'ornementation des lampes et de quelques pièces du mobilier qu'on a mis cette sauce japonaise qui coule à flots dans nos autres industries. La raison de cette froideur est dans l'éducation du sculpteur. L'idéal pour lui est cette beauté grecque, cette perfection du type humain que jamais il n'atteint, mais vers laquelle il tend sans cesse et qui, à travers les modes, les styles, les caprices les plus bizarres et les ornementations les plus feuillues, reparaît comme un rayon

de soleil à travers les nuages. L'art japonais est l'antipode de cette beauté ; il cherche dans la nature, dans la plante, dans les infiniment petits, dans l'insecte qui rampe, les éléments de ses dessins. Il poursuit l'oiseau dans l'air, il copie les vastes horizons que coupent ses montagnes coniques. Il aime les dessins lavés de gris, de bleu, de rose tendre ; ses formes sont estompées, ses croquis inachevés, le trait toujours est interrompu comme un rêve coupé par le réveil. C'est par ces côtés-là qu'il charme et captive. Mais le sculpteur, lui, est invulnérable à cette séduction, qui menace de devenir une maladie. On n'a pas eu raison de lui en faisant défiler dans son atelier des chevaux ramassés et poilus, des chiens ronds, des tortues à nageoires, des dragons à trois griffes, à la tête flasque, aux dards aigus. Les tigres menaçants, noyés dans des vagues crochues, n'ont pas constitué pour nos sculpteurs ornemanistes un style digne d'étude.

Ils ont eu raison ; mais, s'ils doivent fuir l'imitation des formes exotiques, c'est à eux qu'il appartient de dérober le secret des fontes à cire perdue, des alliages de cuivre, des placages d'or, des laques sur métal, des ciselures grasses et fermes, des transparences d'argent [1], des niellures, des émaux. Cette perfection de l'outil, cette science du métier, c'est à eux de l'allier au goût de l'artiste, à la poésie d'une forme idéale. Chez Barbedienne, il est un fondeur déjà, M. Garnier, qui égale par ses moulages sur nature les plus beaux échantillons japonais. Ses homards, ses insectes et ses feuilles sont aussi remarquables dans leur petitesse que dans son ampleur le brûle-parfums japonais qu'accompagnent les grands paons et les pigeons. Les deux fondeurs ont eu mêmes malices, et leurs bronzes sans retouches ont été coulés dans des moules, où par avance étaient fixées les parties les plus délicates et déjà fondues de l'objet : pattes, ailes, antennes faites à part se soudaient ainsi dans la masse. Ce qu'a trouvé Garnier, le fondeur, le chimiste, l'émailleur, le ciseleur, le trouveront chacun en sa voie : c'est à cette étude que doivent tendre de toute leur énergie nos fabricants français.

L. FALIZE fils.

1. Voir le plat d'argent de Minoda, où certain poisson transparaît dans la vague [classe XXIV — n° 2].

EXPOSITION UNIVERSELLE

AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

I

Si les Anglais, qui ont si grandement fait les choses dans leur participation à notre Exposition universelle, n'avaient rempli toute une salle de leurs aquarelles; il eût été superflu de consacrer un article spécial aux peintures à l'eau; les autres nations, sans en excepter la France, sont à peine représentées dans cette spécialité. Et encore les artistes de l'Angleterre ont-ils une manière de traiter les *water-colours* qui ne se distingue pas sensiblement de la pratique qu'ils ont adoptée dans la peinture à l'huile : on passe des salles où sont exposées les toiles dans celle des aquarelles sans que l'œil soit averti du changement par la nouveauté de l'aspect. Ce sont les mêmes colorations douceâtres, estompées, la même facture timide et attentive qui semble redouter par-dessus tout qu'un éclat trop vif, une note indiscrète vienne troubler l'harmonie générale. Les peintres anglais, et plus particulièrement les aquarellistes, ne se soucient guère de ce que l'on est convenu d'appeler le morceau; pour eux l'idée du tableau devant aller droit à l'âme par le chemin le plus court, il importe que les yeux ne rencontrent pas trop de distraction sur la route. Toute autre est la préoccupation de nos artistes qui volontiers peignent pour peindre, estimant le sens de la vue assez précieux en lui-même pour qu'on le serve à part et de son mieux.

A défaut des séductions de la palette, nos voisins ont d'autres mérites

non moins estimables, même sans sortir du métier : ils savent mettre une peinture d'ensemble, et, quoique leurs harmonies soient obtenues à grand renfort de sourdines, ce n'en sont pas moins des harmonies. On peut donc avancer hardiment que si nous avons quelque chose à leur apprendre, ils pourraient facilement nous rendre le même service; et leur fonds a cela de particulier qu'il leur appartient bien en propre, tandis que le nôtre est le patrimoine commun de tous les peintres de l'Europe.

Depuis l'Exposition de 1867, l'aquarelle anglaise a beaucoup perdu de sa liberté, déjà fort compromise à cette époque; elle est devenue un art grave qui marche de pair avec la peinture à l'huile. Dans les conditions nouvelles qui lui sont faites, il est permis de se demander si elle ne méconnaît pas un peu ses origines; on pourrait même lui contester sa raison d'être. Certes il importe peu dans une œuvre d'art qu'on voie de prime abord si elle repose sur une toile ou sur du papier, et c'est une satisfaction secondaire d'être fixé au moment même sur la nature de la couleur employée; mais les différences dans la pratique sont importantes à maintenir, car la similitude des procédés aurait pour résultat de nous priver d'une des variétés de la peinture, sans profit pour personne. Il était à peu près admis que l'aquarelle comportait une légèreté d'allures, un sans-façon interdits à la peinture; c'était comme une jeune sœur de celle-ci à qui on pardonnait volontiers toutes sortes d'espièglerie en raison de sa grâce et de sa fraîcheur. Les Anglais ne l'entendent pas ainsi; guindés, cérémonieux et corrects dans la tenue, ils font l'aquarelle à leur ressemblance. Et vraiment on aurait tort de le leur reprocher; mais, encore une fois, la critique a le droit de regretter que, dans la patrie de l'aquarelle, dans le pays qui a vu naître Turner, Bonington et Cattermole, les procédés particuliers à cet art soient méconnus à un point tel qu'il y ait perdu sa physionomie caractéristique.

Ces remarques ne s'adressent pas, il est vrai, à tous les artistes anglais : il en est encore quelques-uns qui recherchent dans l'aquarelle ses qualités propres, et la traitent en conséquence; mais ce ne sont pas les plus regardés à l'Exposition, parce que le camp opposé renferme les plus habiles. Je vais rapidement passer en revue les uns et les autres.

En tête je placerai F. Walker et Pinwell; la mort les a pris tous deux, en 1875, et c'est vraiment cruel, en commençant l'éloge d'artistes de cette valeur, d'avoir à dire qu'ils ne sont plus. Je parlerai d'eux comme s'ils étaient là pour jouir de leur succès.

Walker a tout pour lui : coloriste délicat et dessinateur des plus fins,

il compose avec un naturel exquis, et il n'est pas dans l'école anglaise d'observateur plus attentif; toutes ces qualités sont relevées encore d'un mérite qui n'appartient qu'à lui, l'esprit dans l'exécution. Ses aquarelles et ses dessins justifient pleinement la faveur énorme dont l'artiste jouit en Angleterre, et ses ouvrages ont cela de particulier que, s'ils sont bien anglais par la facture et le sentiment, ils restent des œuvres d'art de premier ordre sous toutes les latitudes. M. Walker a plusieurs manières : une légère, vive, spirituellement concise qu'il applique aux illustrations de livres; l'autre, plus de peintre, où tout est achevé, caressé dans les moindres détails et qui lui sert merveilleusement à composer ces tableaux intimes dont raffolent ses compatriotes.

De la première manière, ces petites aquarelles, fraîches, lestement troussées, à la façon de Johannot, dont je ne retiendrai que la plus précieuse, un modèle d'illustration pour un livre de la fille de Tackeray. Dans cette image grande comme une feuille de papier à lettres, il y a tout un drame de famille d'une émotion douce et concentrée, et d'une vérité topique qui vous pénètre; en même temps les yeux sont charmés par la manière libre et spirituelle du peintre. A côté de cette aquarelle, dont voici la légende : « *Buvons à la santé des absents* », je placerai un dessin sur bois intitulé *Un bouquet*. L'éditeur a eu le bon esprit de ne pas livrer au burin du graveur le morceau de buis sur lequel est dessinée cette scène ravissante. C'est un simple épisode de la vie quotidienne du petit bourgeois dans son cottage, mais le talent de l'artiste fait voir bien au delà; quelques coups de crayon lui suffisent pour affirmer le caractère moral de ses personnages, leur position dans le monde et les sentiments qui les agitent.

Walker excelle à peindre les enfants; il a cela de commun avec la plupart des peintres de son pays, mais il le fait avec un esprit et une liberté de main qu'aucun autre n'atteint, si ce n'est peut-être M. C. Green et seulement dans les dessins sur bois, car cet intéressant artiste est un peintre moins vaillant. Dans presque toutes les aquarelles de Walker qui sont exposées, l'enfance tient une grande place; les types et les attitudes de ses petits personnages sont variés comme la nature elle-même et si heureusement rendus qu'on ne se lasse pas de les étudier.

C'est un enfant qui trône au beau milieu du *Champ de violettes*, une œuvre de peintre, celle-ci, et aussi parfaite que peuvent l'être les illustrations dont je viens de parler; il tient gravement dans ses mains le panier où viennent s'entasser les violettes qu'une bonne femme cueille en plein champ, courbée vers le sol dans une attitude qui fait songer à



« BUVONS A LA SANTÉ DES ABSENTS », AQUARELLE DE WALKER.

(Illustration pour un roman de miss Tackeray : Dessin de l'artiste.)

notre Millet. Ce nom est presque le seul nom français qui vienne à la pensée quand on parcourt la section de peinture anglaise, mais il faut reconnaître que l'occasion se présente souvent. Dans l'aquarelle de Walker, cette préoccupation d'un maître qui eût rehaussé la gloire de notre école si, par une négligence inconcevable, il n'avait été à peu près exclus de l'Exposition, cette influence se révèle doublement : par le geste du personnage principal et, plus encore, par le métier du peintre dans l'ensemble de son ouvrage. Ce sont les mêmes touches brèves de tons juxtaposés d'abord, puis doucement écrasés et fondus, qui donnent l'impression d'un travail au pastel, bien plus que d'une aquarelle.

La plupart des aquarellistes anglais, disons-le en passant, emploient les couleurs en tubes ou des gouaches improvisées sur la palette qui permettent de revenir à volonté sur le travail sans que la fatigue apparaisse. L'aquarelle simple n'a pas de ces complaisances. Nous l'avons dit, tous les moyens sont bons à qui atteint le but et ce n'est pas un reproche à leur faire, mais il est permis de constater que les colorations résultant de ces mélanges s'éloignent absolument des colorations de la nature et que les harmonies qui en résultent, si tendres qu'elles soient, reposent sur une fiction et coûtent moins cher. Delacroix avait l'ambition plus haute ; il voulait tout conquérir de haute lutte et avec éclat : on ne saurait l'en blâmer. Les Anglais se méfient de la couleur ; ils craignent qu'elle n'empêche de voir leurs peintures en portant préjudice au sentiment exprimé. Ce n'est pas sans raison qu'ils bordent leurs aquarelles comme les peintures sur toile, au ras du travail ; les reflets dorés du cadre élèvent doucement la température ambiante ; c'est autant de gagné encore et l'harmonie générale ne s'en trouve pas plus mal. Et puis on évite ainsi les indiscrétions de notre marge blanche, cette pierre de touche où se mesurent la vérité locale des tons et leur fraîcheur.

Cette digression m'a entraîné loin du *Champ de violettes*, mais j'ai peu de chose à ajouter au sujet de cet ouvrage exquis : j'ai parlé des personnages, le milieu où ils s'agitent est un ravissant paysage dans lequel le sentiment du plein air est exprimé avec une puissance extraordinaire ; ce n'est pas, bien entendu, du réalisme, mais une sorte d'impressionisme transfiguré : ce n'est pas une vue de pays, mais une vision.

Je regrette de ne pouvoir m'étendre comme il conviendrait sur les autres aquarelles de Walker ; mais je dois ménager l'espace qui m'est attribué, sans quoi bien des artistes de mérite ne pourraient y trouver place. Pour mémoire seulement je mentionnerai encore *Le dernier asile*, qui a fait grand bruit en Angleterre. Ce groupe de deux femmes, l'une

soutenant les pas chancelants de l'autre dans le jardin d'un hospice, est d'une vérité poignante. La mise en scène est admirablement conçue pour faire valoir le drame, et la peinture a des vigueurs d'exécution qui montrent le talent de Walker sous une face nouvelle; cet éminent artiste était toujours à la hauteur de son sujet et sa main ne refusait jamais de le suivre; quand il voulait traduire des impressions d'un ordre plus élevé, il trouvait des accents dignes de la grande peinture.

L'art anglais a fait, dans cette même année 1875, une perte non moins sensible par la mort de Pinwell. L'auteur du *Parc de Saint-James* est à la fois plus précis et plus libre que ne l'est Walker; à la minutie du pinceau il oppose l'exécution sommaire dans les parties volontairement sacrifiées. Dans ses compositions, l'idée préconçue est nettement écrite et les entraînements de la mise en œuvre ne l'en font jamais dévier. On perdrait son temps à vouloir concilier ses façons diverses de peindre avec les règles de la perspective aérienne; il ne tient compte de la subordination des plans que dans une mesure restreinte et tout arbitraire. Quand il a bien dit ce qu'il voulait dire, il s'arrête net et s'en tient pour le reste à des indications succinctes. Si j'avais un choix à faire entre ce qui est nettement exprimé et ce qui est sous-entendu, toutes mes préférences, au point de vue seulement de l'exécution, iraient aux parties discrètement traitées, car c'est là que se révèle dans toute sa valeur le talent du peintre; ce talent est fait de souplesse, de légèreté et de science aimable; qualités rares en Angleterre, car le métier y est le plus souvent empêché, lourd et naïf.

Pinwell est un peintre philosophe et poète en même temps; il mène de front les deux genres sur lesquels s'exercent de nos jours les artistes anglais. Tantôt il aborde les abstractions comme dans la légende : le *Joueur de flageolet de Hamelin;* tantôt il prend la vie comme elle est et la raconte en narrateur sincère; mais il est plus généralisateur que la plupart de ses compatriotes, et, au bout de son récit, il aime à placer une morale. Le *Parc de Saint-James* lui a servi de théâtre pour un tableau du Londres moderne.

Dans ce groupement d'épisodes de la vie journalière d'une grande cité, il faut évidemment voir au delà de ce que le peintre a retracé; c'est plus qu'un tableau de mœurs : l'intention finale, allégorique, est indiscutable si l'on veut bien étudier la disposition générale. La scène se passe sur un banc du parc; au centre un personnage aux allures sinistres, la Misère en redingote noire : joueur décavé ou inventeur incompris, il porte sur ses traits altérés tous les signes de la défaite, et dans la fixité de son regard on lit que l'heure des résolutions suprêmes

va sonner. Qu'y a-t-il au bout de sa route : le crime ou le suicide? Les traits de l'inconnu sont honnêtes, l'une de ses mains est gantée; c'est sans doute la Tamise qui verra le dénoûment. — A droite, une femme vêtue de sombre et un jeune garçon, tous deux chanteurs de rue; la mère compte la recette; ici on ne saurait se méprendre sur le caractère des personnages; ce sont deux victimes de quelque navrante aventure. L'enfant est à l'âge où l'on se souvient; la façon dont il regarde devant lui témoigne qu'il a connu des jours meilleurs. — A gauche une jeune bonne timide et rougissante aux propos que lui tient un sémillant *horse-guard* assis à ses côtés. Devant eux, une fillette vêtue de velours et traînant un baby dans une voiture d'enfant; son regard compatissant va rencontrer le groupe des musiciens; vaguement elle se dit que le petit violoniste est de son rang : ce sont les deux personnifications enfantines de l'image connue : Grandeur et Décadence. — Le banc où se joue cette tragi-comédie est accosté, suivant le terme d'architecture, à droite et en arrière, d'une femme debout, mégère famélique en qui l'on est libre de voir un Vice moderne; à gauche, d'un monsieur confortablement vêtu, et qui de sa main gantée porte deux perdreaux morts, suspendus à un fil. Le contraste est trop frappant pour que nous hésitions à y voir la figuration du Travail heureux,— « au-dessus de ses petites affaires », aurait dit Gavarni. Enfin la figure grave, austère, d'un policeman dont la silhouette estompée dans le lointain couronne cette curieuse composition, peut passer pour l'image de la Loi.

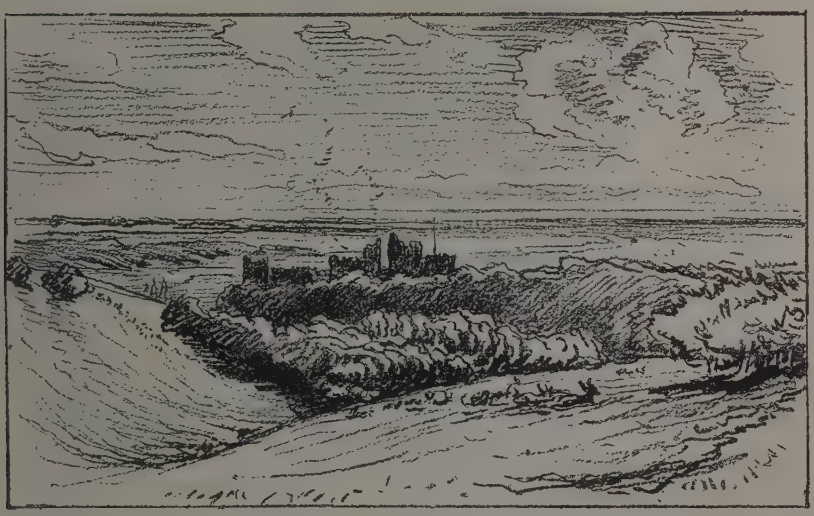
Je ne jurerais pas que Pinwell avait en composant cet ouvrage toutes les intentions subjectives que je viens d'exposer; mais, inconscient ou non, il faut admettre que son esprit a une singulière faculté de grandissement des choses les plus banales. Analyste raffiné comme la plupart des peintres anglais, sa supériorité éclate dans les conclusions : elles sont dans ses œuvres d'une rare élévation.

Je ne parlerai de la troisième aquarelle de ce remarquable artiste, *La Grande Dame*, étude rétrospective de mœurs et de costumes anglais, que pour en vanter l'éclat et la puissante harmonie de coloration; les bleus et les rouges se mélangent en teintes vineuses un peu troublantes pour nos yeux français, mais d'un charme exquis dès qu'on a pris le temps de s'acclimater dans les salles anglaises, où c'est la teinte dominante. Certains morceaux, les moins faits, comme je l'ai déjà dit plus haut, sont d'une exécution superbe.

M. Herkomer est également un peintre de beaucoup de talent, mais il manque d'originalité. Dans ses aquarelles, sauf *les Bûcherons*, l'influence de Pinwell se fait tellement sentir que parfois on est tenté de

crier au plagiat : il y a cependant plus de fougue dans le faire, moins de discipline dans la coloration, et ce sont, en somme, de fort intéressants ouvrages. Si nous prenons d'autre part ses dessins du *Graphic* et ses eaux-fortes, il nous est impossible de ne pas y voir la marque de M. Legros; une bonne marque, je le dis avec d'autant plus de plaisir que c'est une marque française, mais il est bon que chacun, en art, ait la sienne.

Le même esprit d'imitation est à signaler chez plusieurs autres aqua-



LE PARC D'ARUNDEL, AQUARELLE DE E. COLLIER.

(Croquis de l'artiste.)

rellistes distingués de l'Angleterre. M. James Macbeth, par exemple, procède également de Pinwell. Moins fin que lui et dessinateur moins châtié, il a des qualités de coloriste qui lui sont propres, et c'est avec juste raison que l'on admire l'œuvre unique qu'il expose, en dehors de ses peintures à l'huile : *Le Dimanche soir dans les jardins de l'hospice de Chelsea*. Les Anglais, M. Duranty en a déjà fait la remarque, entourent leurs invalides militaires d'une touchante sollicitude. C'est encore à Chelsea que Mrs. Allingham a trouvé sa meilleure inspiration. Dans son aquarelle et dans celle de M. Macbeth, les mérites d'intention et de composition sont égaux; mais la main d'une femme se trahit dans l'ouvrage de Mrs. Allingham par certaines recherches enfantines et par la

timidité des accents. On oublie tout cela, pourtant, devant la grâce pénétrante de sa minuscule composition intitulée *les Petits Clients*. Deux petites filles, des enfants de deux ans, vêtues de rose, sont gravement assises sur de hauts tabourets devant le comptoir d'une modeste boutique de jouets; la marchande contemple avec un sourire de mère ce groupe charmant, qui accapare toute la lumière. On dirait deux perruches roses sur leur perchoir; c'est une note de peintre bien trouvée et qui relève singulièrement le mérite du tableau. Mrs. Allingham n'a donc pas seulement un sens familial d'une intensité et d'une justesse remarquables, même en Angleterre, elle est peintre à ses heures.

M. Dalziel appartient à une école qui, par des procédés analogues à ceux de Walker, s'efforce à la naïveté des temps préraphaélesques; je prise médiocrement son travail à l'emporte-pièce et où la matière semble de coton, mais je suis quand même poursuivi par le charme qui se dégage de sa peinture. Il faut décidément prendre un parti énergique avant de pénétrer dans les salles anglaises; si on ne laisse pas à la porte tout le bagage du naturisme moderne, on risque fort de n'éprouver que des déconvenues et, par suite, de se montrer sévère et injuste. Je ne vois guère dans notre école que M. Puvis de Chavannes dont l'esthétique pourrait utilement être étudiée comme exercice d'initiation. Cet artiste, si éminent d'ailleurs, a notamment une façon de comprendre les animaux dans le paysage qui pourrait préparer le visiteur à goûter les *Moutons* de M. Dalziel et ceux que M. Macbeth fait paître dans les jardins de Chelsea. Le caractère inoffensif de ces excellentes bêtes est à peu près tout ce qui se dégage des naïves silhouettes au moyen desquelles elles sont figurées. Est-ce suffisant? Je me le demande.

C'est un fait acquis, les aquarellistes anglais racontent de spirituelles et de touchantes histoires, mais la forme vaut presque toujours moins que le fond : l'inverse se passe chez nous.

Revenons à M. C. Green, dont il a été déjà question plus haut. On ne saurait voir de scènes mieux observées et mieux conduites que son *Cirque de campagne* et son *Derby*. Nous écririons un volume s'il fallait les décrire par le menu, analyser les épisodes, les physionomies des assistants et leurs attitudes si vraies et si variées. Quels beaux thèmes à gravure! M. Frith lui-même, l'historiographe fidèle, mais un peu lourd, des grandes scènes de la vie anglaise est distancé; il y a loin de ses compositions à celles de M. Green; celui-ci joint aux mêmes qualités de chroniqueur bien informé, le mérite de raconter avec esprit : enfin il connaît parfaitement sa langue : le dessin. Comme peintre, sauf dans les fonds, où les multitudes sont délicatement traitées, M. Green n'a pas un



L. Gabl. pinx. et del.

Exposition Universelle.

LE CURÉ ARBITRE.

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. Vve A. Cadart Paris

sens coloriste bien raffiné : ses ouvrages sont, du reste, destinés surtout à être gravés.

Pour trouver encore des peintres délicats dans la section anglaise, il nous faut regarder les paysagistes. M. North vient en tête avec sa *Maison blanche* et *Le pays d'Argyll*, deux fines aquarelles, cette fois, et franchement exécutées avec les seules ressources de l'aquarelle pure : n'était le ton roux dominant qui trahit la nationalité de l'œuvre, on pourrait se croire en dehors de l'Angleterre, tant le faire est aisé et rapide. Quant à MM. Aumonier, Knight et Marsh, nous ne serions pas étonné de les voir figurer dans l'école française côte à côte avec notre Millet dont ils procèdent, ce qui n'ôte rien à leurs remarquables qualités, au contraire ; M. Small nous appartient également, par la hardiesse de son pinceau et le choix de ses colorations; quant à son rare sentiment de l'harmonie, il lui est bien propre; notre jeune école de peinture ne tient malheureusement pas cet article. M. Collier, enfin, entend à merveille les aspects panoramiques de la nature, et chez lui le pinceau s'élargit avec le cadre de la peinture. Le *Parc d'Arundel* est un beau paysage qui ferait honneur à n'importe quel peintre.

Les marines sont généralement bonnes en Angleterre; il n'y a pas lieu de s'en étonner. M. Hayes les traite avec puissance; Mlle Clara Montalba y apporte une désinvolture charmante; certaines recherches de ton et de transparence accusent l'influence de M. Clays. On n'oubliera pas non plus les limpides dessins sur bois de M. Hopkins, un mariniste qui abandonne volontiers le rivage et se fait remorquer en pleine mer, à la recherche d'aspects inédits.

M. Boyce expose de délicates architectures d'un fini précieux et cependant conduites à l'effet, avec un art véritable de peintre : c'est un descendant des Hollandais. Quant à M. Skill, sa *Vue sur le Tibre* et son intérieur de *San-Lorenzo, à Gênes*, sont des Bonington apaisés : ils ont le charme et l'abandon des œuvres du maître.

L'Orient est brillamment représenté, trop brillamment peut-être, dans les aquarelles de Lewis, mort lui aussi dans cette année 1875, qui a été si dure aux artistes anglais. Par l'éclat de ses tons, employés presque purs, Lewis semble protester contre la peinture étiolée de ses compatriotes. Ses aquarelles ont l'aspect de vues de kaléidoscope; elles sont du reste d'une admirable correction et d'une tenue distinguée.

Avouons que ce genre a vieilli. Il n'est pas le seul; les aquarelles romantiques de Sir John Gilbert ont bien aussi quelques rides, et l'intensité de la coloration ne fait que les accuser davantage. Chez M. Linto, la vigueur est au moins égale sous des dehors plus jeunes. Son *Cardinal-*

Ministre est une bonne scène d'histoire, à la Delaroche, et la peinture y est savante et digne comme le comportait le sujet. M. Gregory, aquarelliste fougueux et libre, moins cependant qu'il ne voudrait le paraître, expose deux ouvrages remarquables : *Sir Galahad*, un cavalier légendaire qui se laisse voir à peine dans les ténèbres de la nuit; le mystère complaisant qui l'environne n'est pas sans ajouter à l'impression produite; quant au *Saint Georges*, c'est un buste d'homme, de grandeur presque naturelle, largement traité à l'aquarelle, sur papier-torchon, avec rehauts de coups de grattoir savamment distribués. Le type du saint est un peu commun, mais les mains sont fort belles et accusent un dessinateur instruit. Cette aquarelle paraît d'autant plus tapageuse que l'ensemble de l'exposition anglaise est discret et timide; elle éclate comme une fanfare au milieu d'un concert de romances.

Je ne m'arrêterai pas aux ouvrages rétrospectifs de MM. Burne Jones et W. Crane; ni par le genre, ni par la facture, ils ne se distinguent de leurs tableaux dont l'examen a été fait par M. Duranty. C'est cependant un curieux travail que l'*Amour dans les ruines* de M. Burne Jones, mais nous cherchons vainement à comprendre pourquoi le peintre a confié au papier plutôt qu'à la toile un sujet de cette taille, car c'était accumuler à plaisir les difficultés. Quant à la valeur artistique, elle est incontestable; c'est le droit du peintre de fermer les yeux à tout ce qui a été fait depuis l'an 1500; je vois même dans ce fait l'indice d'un esprit délicat et original. Les primitifs avaient, entre autres mérites, celui de la naïveté, mais c'est une qualité terrible en ce sens qu'elle ne se laisse pas facilement imiter. Les préraphaélites anglais nous le prouvent bien par l'inanité de leurs efforts; néanmoins ils ont le privilège de nous intéresser à leurs ouvrages. Comment passer indifférent, par exemple, devant *la Fin de l'année* de M. W. Crane? Imaginez l'enterrement d'une année. Le cadavre est porté dans une bière, un prêtre chrétien marche à la tête du cortège, les assistants défilent, comme dans les théories, jusqu'au tombeau qui s'ouvre sous un portique à la Giotto!

Dans un charmant petit paysage qui complète son exposition, *Amandiers sur le monte Pincio*, M. W. Crane, en veine de naïveté, ne s'en est pas tenu aux primitifs italiens, il a fait appel au japonisme, et la combinaison lui a pleinement réussi. Je laisse à d'autres le soin de démontrer qu'en agissant ainsi, l'artiste ne sacrifiait rien de l'unité esthétique, et que s'il s'est abreuvé à deux ruisseaux différents, l'un et l'autre proviennent de la même source.

Il est temps de quitter la section anglaise. Je ne le ferai pas cependant sans dire une dernière fois que l'originalité, le charme naïf, l'hu-

mour et l'honnêteté des ouvrages qui y sont exposés justifient pleinement leur succès. Ce ne sont peut-être pas des qualités éminemment plastiques, mais on ne peut pas tout avoir. Notre part est assez belle pour que nous n'hésitions pas à applaudir chez les autres des qualités dont, il faut le reconnaître, nous sommes un peu dépourvus.



FRAGMENT DE LA « CÈNE », PAR M. GEBHARD.

(Dessin de l'artiste.)

L'Allemagne n'expose que quatre aquarelles, mais elles sont d'un des artistes les mieux trempés de notre époque, de M. Menzel. Le livret fait une distinction qui me paraît un peu subtile, aujourd'hui que le papier complaisant accepte tout ce que le peintre veut lui faire supporter, gouache : coups de grattoir, retouches à l'huile, etc., sans que la peinture y perde son nom d'aquarelle; il range parmi les gouaches l'*Intérieur d'église* et le *Maître-autel de l'église paroissiale d'Insbruck*, et dénomme aquarelles le *Repas interrompu* et les *Moines dans la sacristie*. La nuance paraîtra d'autant moins saisissable qu'il s'agit d'un

peintre gras, étoffé, qui aime à faire sentir des épaisseurs de pâte dans toutes ses œuvres, qu'elles soient peintes sur papier ou sur toile; comme d'autre part il ne pratique guère les tons frais et limpides de l'aquarelle, il serait malaisé, devant ses œuvres, de faire une distinction dans les procédés.

Quoi qu'il en soit, gouache ou aquarelle, le *Maître-autel* est peut-être l'œuvre maîtresse de l'exposition qui m'occupe : l'exécution du moins en est magistrale; tout est su, arrivé au degré expressif que comporte l'art de peindre tel que les maîtres l'ont fixé; c'est à la fois libre et précis, et d'une étonnante justesse. Le maître-autel, de style ronflant et fleuri, comme il y en a tant en Allemagne, reçoit du dehors par une baie largement ouverte une lumière blanche qui vient se réchauffer au voisinage des cierges allumés; dans cette atmosphère attiédie, les ors jouent sans tapage et aucun éclat ne distrait le regard de la cérémonie qui s'accomplit à l'autel. Tout est calme et recueilli dans cet embrasement : les colonnes torses de marbre jaspé, d'une étonnante puissance de rendu, assoient vigoureusement l'équilibre. Quant aux groupes, ils sont traités avec cet esprit d'observation qui caractérise l'école allemande aussi bien que l'école anglaise. M. Menzel a en plus de beaucoup de ses confrères les qualités de l'homme vraiment fort, c'est-à-dire une pratique plus libre et un mépris souverain de la difficulté. Il aborde hardiment les attitudes irrégulières : la gaucherie de la nature ne le tente jamais, mais elle ne l'effraye pas non plus.

Dans le *Repas interrompu*, l'artiste berlinois établit, par un nouvel exemple, ce que ses deux peintures, l'*Usine* et *Entre deux danses*, avaient victorieusement démontré, à savoir qu'il est permis à un peintre d'avoir plusieurs manières et de les conduire de front sans perdre en route ses plus précieuses qualités. Le *Repas* est une fantaisie de coloriste à la façon de la seconde de ses toiles. Haut montée en couleur, elle offre aux yeux un régal épicé de tous les condiments de la peinture. Le héros de la scène n'est lui-même qu'un accessoire parmi ces accessoires si brillamment exécutés : riche vaisselle d'argent, verrerie, tapis, étoffes somptueuses; pour ne pas détourner l'attention de cet éblouissant spectacle, M. Menzel l'a condamné à enfouir sa tête chevelue dans une de ses mains pendant que l'autre se referme crispée sur l'écrit fatal qui est venu interrompre le repas. — Peut-être aussi l'excellent peintre a-t-il compris que le type un peu commun de son infortuné convive ne ferait pas bonne figure au milieu de toutes les richesses accumulées devant lui. Toujours est-il qu'on ne se demande nullement ce qu'il peut y avoir dans « ce papier redoutable », pour parler le langage de Scribe; on

admire dans une quiétude parfaite le décor, sans se soucier autrement du drame. Je recommande en passant à nos jeunes impressionnistes la perspective plongeante et oblique de l'aquarelle de M. Menzel : il y a là de quoi faire rêver M. Caillebotte, l'auteur fantasque, mais non sans mérite, des étranges parqueteurs et des bizarres pianistes que l'on a vus aux expositions de la rue Lepelletier.

La Belgique, si bien représentée en peinture, n'a pas fait grands frais pour nous montrer ses aquarellistes, mais ce qu'elle nous en donne n'est pas sans intérêt. M. Stacquet, par exemple, est bien un aquarelliste pur sang; il a toutes les grâces du métier : la fraîcheur et la transparence du coloris, la touche facile et juste. C'est en outre un peintre bien voyant et un harmoniste d'une délicatesse exquise. Les paysages des *Environs de Bruxelles* sont enlevés avec une prestesse étonnante et se composent avec goût. A tort ou à raison, nous n'en demandons pas davantage. Autres sont les qualités de M. Mellery; il peine à la tâche et fatigue ses ouvrages; c'est dans les salles de peinture qu'il faut aller pour juger son mérite.

Plus intéressante est l'exposition des Pays-Bas. En tête vient M. Mélis, disciple d'Israëls, ce peintre de genre qui a entrepris de raconter les infortunes des petites gens dans un langage vaporeux et délicatement coloré dont la manière rappelle Corot. M. Mélis nous donne une répétition à l'aquarelle de son tableau « *Sois sage!* » Personne n'hésitera à choisir l'aquarelle; c'est un des ouvrages les plus remarquables en ce genre qui nous soient venus de l'étranger. La scène se passe dans une chaumière; une famille de paysans est groupée autour de la table; le père fait la lecture; la vieille mère écoute, à demi endormie dans son grand fauteuil; au premier plan, une jeune femme se retourne vers son enfant pour lui recommander un peu plus de discrétion dans ses jeux. Toutes ces figures sont baignées dans une lumière d'une délicatesse exquise; de l'éclat le plus vif à sa source, près de l'unique fenêtre qui lui livre passage, le jour s'en va mourir doucement dans tous les coins de la salle après avoir éparpillé ses rayons sur les êtres et les choses qui lui barraient la route. Ce tableau est d'une intimité délicieuse : s'il n'y avait de côté et d'autre quelques lourdeurs dans l'exécution, à côté, du reste, de très beaux morceaux de peinture, ce serait une œuvre accomplie comme en faisaient autrefois les maîtres du pays de M. Mélis.

Les marines de M. Mesdag sont appréciées depuis longtemps; ce

n'est pas à lui que nous ferons le reproche de trop s'abandonner aux caresses du pinceau; il outre plutôt la rudesse dans le sens d'une liberté effrénée. Il est bon, ce me semble, que le grain de papier joue son rôle dans une aquarelle, et qu'il prenne rang avec sa propre valeur dans la gamme des colorations, mais c'est une question de mesure. De trop grands espaces découverts refroidissent l'effet.

M. Roelofs me paraît être plus au fait des procédés justes et rationnels que comporte l'aquarelle; ses beaux paysages sont d'excellents spécimens de peinture à l'eau qui ne trompe pas son monde, comme on le fait en Angleterre, par une recherche excessive du détail, et cependant ne se présente pas en négligé. Il connaît parfaitement les mérites du papier-torchon, et les met à contribution, sans oublier toutefois les exigences du ton local. Quant aux autres aquarellistes des Pays-Bas, MM. Tenkate, Rochussen, Bischop et Vogel, il n'est pas nécessaire de les signaler à l'attention d'une façon particulière : les deux premiers sont cependant fort habiles, mais d'une habileté d'illustrateur qui rappelle Philippoteaux. M. Bischop procède par grandes taches de couleur à peine modelées, mais soigneusement assemblées : c'est clair et précis comme la lithochromie et froid comme elle.

A ce propos, je signalerai dans la section russe d'excellents modèles d'armes et de bijoux, destinés à être reproduits par le procédé lithographique, et dont je regrette de ne pouvoir nommer l'auteur : il ne figure pas au livret. C'est un artiste d'un rare mérite dans un genre où il faut être à la fois explicite et concis. Sans quitter la Russie, et revenant aux aquarelles, je mentionnerai *le Ligueur* de M. Huhn, travail estimable, quoique un peu lourd, et une pimpante vue de l'*Abbaye de Villers*, par M. Wylie. Ce n'est pas en dire du mal que d'ajouter : peinture d'architecte; en France, en Angleterre et ailleurs, il y a d'excellents aquarellistes parmi les architectes; peut-être même est-ce parmi eux que se trouve conservée la vraie tradition de la peinture à l'eau.

De la Russie aux États-Unis il n'y a qu'un pas; je n'y ferai qu'une courte station devant une sévère aquarelle de M. Abbey, intitulée *Bureau des diligences*. Sujet et peinture évoquent les noms de Hogarth et de Rowlandson; c'est dans les deux personnages du tableau la même vérité typique, accusée à grands traits; les silhouettes s'enlèvent vigoureusement dans une harmonie grise qui n'est pas sans charme dans son austérité.

Par l'Autriche nous allons arriver bientôt aux pays chauds de l'aquarelle, l'Italie et l'Espagne ; mais d'abord arrêtons-nous quelques instants

dans les régions du Danube : leur exposition est intéressante à tous égards. On a vu, par l'étude faite sur les peintres de l'Autriche-Hongrie, que l'art y est tenu avec une grande dignité, dans une tournure un peu ancienne. Sans en excepter Makart, très conservateur sous des apparences



FIGURE DU CRUCIFIEMENT, PAR M. GEBHARDT.

(Croquis de l'artiste.)

révolutionnaires, les artistes de ces pays sont en général d'une nature timorée et méfiante : il faut qu'un chemin soit bien frayé pour qu'ils s'y aventurent. Ce ne sont pas de forcenés *laudatores temporis acti*, mais ils n'acceptent les innovations que sous bénéfice d'inventaire ; ils me font l'effet de certains personnages de nos provinces reculées qui, envisageant les chemins de fer d'un mauvais œil, préfèrent encore prendre la diligence. Mais si les artistes austro-hongrois pratiquent l'art d'après des

errements surannés, ils savent au moins éviter l'écueil de la prudhomie. Voici par exemple, dans la section qui m'incombe, une suite de dessins à la mine de plomb, composés par le chevalier de Führich par l'*Histoire de l'Enfant prodigue*. A la façon ronde et boursouflée des draperies, on voit que les personnages sont encore habillés à la Schnorr; mais si la facture est ancienne, l'esprit de la composition est d'un sentiment tout moderne. Ce sont de purs chefs-d'œuvre mis en regard des Signol que l'on voit dans la section française de peinture.

Supérieurs encore à ces dessins affligeants d'un peintre qui a eu son heure, me paraissent les aquarelles et cartons de fresques de M. Steinle, quoiqu'ils datent terriblement et que l'ironie un peu lourde de Kaulbach s'y montre encore épaissie. L'on n'aura au contraire que des éloges à faire des énergiques fusins de M. de Pausinger, qui sait à la fois le paysage et les animaux. Dans les *Braconniers*, il y a plus que des qualités d'exécution; il y a un tableau de drame bien conçu et supérieurement mis en scène.

L'exposition autrichienne nous montre enfin deux aquarellistes de premier ordre, MM. Rudolf Alt et Passini. Du premier, qui jouit en Autriche d'une grande faveur, nous avons une série de dix aquarelles d'un mérite sérieux et soutenu. Ce sont des vues prises à Rome, à Vienne, à Prague et dans le Tyrol; en général, l'architecture y est mieux traitée que le paysage et les figures; pour ces dernières, l'exécution est plus hésitante, on le voit aux reprises. Malgré ces légères imperfections, on se sent en présence d'un artiste de race et d'un peintre.

M. Passini a envoyé trois aquarelles : deux se ressemblent, la troisième est tellement dissemblable, qu'on la croirait d'un autre peintre. Dans la *Procession à Venise* et le *Lecteur public à Chioggia*, je vois un artiste soigneux et maître de sa main, à la façon de Bida, c'est-à-dire correct et un peu froid. Les personnages, très nombreux, sont groupés avec art, et leurs physionomies étudiées avec un soin minutieux; la peinture, très montée de ton, reste calme et d'ensemble. Ces deux ouvrages sont intéressants à un haut degré, mais ils n'émeuvent pas; la curiosité seule est éveillée; c'est une page à ajouter à nos connaissances ethnographiques, une page bien écrite et riche d'enseignements. Dans le *Pont à Venise*, il y tout cela et autre chose. Le récit est fait, cette fois, par un peintre bien doué; l'œuvre séduit au premier coup d'œil, avant qu'on ait cherché à démêler sa signification littéraire. C'est qu'elle donne une impression vive de nature; les personnages respirent dans ce cadre et on respire avec eux; M. de Nittis, si fin, si délicat dans ses vues de Paris et de Londres, n'a jamais fait mieux.

L'Espagne et l'Italie ne se sont pas fait représenter dignement à l'Exposition universelle, dans la section des aquarelles. M. Tapiro, à lui seul, ne peut pas donner une idée, avec son *Mariage de la fille d'un shérif*, de l'adresse merveilleuse avec laquelle les Espagnols se servent des couleurs à l'eau. M. Rico aurait pu fournir la plus haute expression du genre, avec Fortuny, s'il eût jugé à propos de se montrer en dehors des



FRAGMENT DU TABLEAU « DEVANT L'ÉGLISE », PAR M. DE BOCHMANN.

(Croquis de l'artiste.)

salles de peinture; mais il a pensé, peut-être avec raison, qu'il avait assez fait pour sa gloire en envoyant une douzaine de petites toiles du mérite le plus rare. Pour mémoire seulement, je signalerai de M. Ruiz : un *Tableau en pains à cacheter, représentant des fleurs et un oiseau.*

En Italie, nous ne voyons ni M. de Nittis ni M. Pasini, et M. Joris, qui a un si joli talent d'aquarelliste, n'expose qu'une *Sortie pour le baptême* où ses brillantes qualités ne sont qu'incomplètement montrées. M. Rotta, dans ses *Mœurs de Venise*, révèle un peintre très précieux, curieux du détail et

ne s'y perdant jamais; sa peinture est harmonieuse sans que le ton local ait à abdiquer; on retrouve dans ses modèles les types déjà bien connus de M. van Haanen. M. Cabianca est assez sensible aux recherches de la coloration, mais la forme laisse beaucoup à désirer dans ses compositions. Quant à M. Gandi, c'est également un artiste bien intentionné, mais les grandes figures de son groupe de fidèles en prière *Pendant le Carême* demanderaient un pinceau plus hardi et plus généreux que le sien. En art, l'intention n'est jamais réputée pour le fait.

Une chose digne de remarque, c'est que, si les Anglais appliquent à l'aquarelle les procédés de la peinture à l'huile en s'efforçant d'imiter cette dernière, la plupart des peintres espagnols et italiens font de l'aquarelle sur toile. Depuis que Fortuny a mis à la mode, avec l'aide du japonisme, le culte du ton pour le ton, c'est-à-dire l'art purement sensuel des couleurs, tous ses adeptes s'évertuent à échantillonner leurs ouvrages de toutes les nuances vives de la palette : c'est l'art du mosaïste et du tapissier appliqué à la peinture. Sans se montrer trop sévère, on peut affirmer que ce n'est pas là un progrès bien recommandable; passe encore pour les maîtres du genre, mais qu'advient-il du système entre les mains des lourdauds? Quelque chose de commun, de grossièrement tapageur, comme un orchestre de cuivres, quelque chose enfin qui nous ferait regretter le poncif tant décrié de l'ancienne mode.

J'ai réservé la place d'honneur aux aquarellistes de l'étranger; les peintres français ne m'en voudront pas de parler d'eux en dernier, et d'en parler brièvement. Constatons d'abord que leur exposition n'a pas toute l'importance qu'on pouvait attendre; quelques-uns parmi les meilleurs, MM. Detaille et de Neuville, par exemple, se sont abstenus; et puis leur talent a été si souvent apprécié dans la *Gazette* que nous craindrions de plaider une cause entendue. Que dire de nouveau de MM. Eug. Lami, Isabey, ces doyens de l'aquarelle française? Nous les retrouvons avec leurs qualités un peu surannées, si l'on en croit la nouvelle école, mais que nous persistons à trouver charmantes dans leur caractère sérieux. Les anciens errements avaient du bon. Les beaux paysages de MM. Français et Harpignies sont là encore pour l'affirmer. Je pense même que jamais aquarelliste n'a plus magistralement interprété les grands aspects de la nature que ne le fait M. Harpignies. Cet excellent artiste a trouvé dans le pinceau à lavis l'outil qui sied le mieux à sa manière; ses peintures sur toile ont parfois une sécheresse de ligne et un relief excessifs; dans ses aquarelles les plans se réconcilient plus volontiers et l'on peut admirer sans restriction la noblesse de l'arrangement et la belle

distribution de la lumière. Paul Huet a des qualités analogues; cependant on sent trop que ce consciencieux artiste n'est plus de notre temps : il est mort d'hier, mais son art avait succombé avant lui. Les aquarelles, lavis et dessins à la plume qu'on voit de lui à l'Exposition tranchent par leur caractère rétrospectif avec tout ce qui les entoure.

Le nombre est grand des aquarellistes habiles que nous pourrions signaler encore dans la section française : M. O. de Penne, le peintre des



LA BARAQUE DE FOIRE, PAR M. MEYERHEIM.

(Dessin de l'artiste.)

chiens; non content de bien connaître ses modèles, il sait les encadrer dans des paysages charmants et vigoureusement enlevés; M. Eug. Lambert, moins audacieux, mais tout aussi bien informé des mœurs et coutumes de la gent féline; MM. Didier et Saunier, l'un sévère dessinateur, l'autre coloriste recherché; M. Leman fin et distingué dans ses aquarelles, comme il se montre énergique et affirmatif dans son beau portrait de *Daniel Ramée*, à la peinture; MM. Luminais, John Lewis Brown, dont la manière facile et brillante est si bien servie par les couleurs à l'eau; M^me^ Lemaire, enfin, avec ses fleurs éclatantes et si hardiment brossées.

On n'a pas oublié *l'Apparition* de M. G. Moreau, qui eut un si grand

succès au Salon de 1876; le *Phaéton*, de cette année, est généralement moins goûté. Si cette aquarelle renferme encore de rares délicatesses de coloris, la composition en est bien tourmentée. Cependant, ici comme dans tous les ouvrages de M. Moreau, on se sent pris par je ne sais quel charme mystérieux qui se dégage de son art étrange et inquiétant.

Les visions de MM. Matout et Ehrmann ne doivent pas troubler le sommeil de ces excellents artistes : ce sont les rêves classiques, disciplinés, dont la grammaire est enseignée dans toutes les écoles des beaux-arts. Les dessins de M. Matout pour le plafond de la salle du Louvre dite « des Empereurs » n'en sont pas moins des œuvres très honorables, qui n'ont rien à redouter de la comparaison avec leurs similaires de l'étranger; dans la *Bacchante*, il y a même certaines trouvailles de forme et d'attitude qui méritent d'être traitées avec tous les égards dus à l'invention. Quant à M. Ehrmann, dans ses aquarelles d'*Ariadne* et de *Persée*, il se montre tel que nous le connaissions déjà : dessinateur gracieux et décorateur rempli de goût. On n'oubliera pas non plus les élégantes compositions dans le style de la Renaissance, de M. Faivre Duffer pour le château d'Anet; nous les avons gravées il y a deux ans.

Je passe rapidement sur les fusains de MM. Appian, Bellel et Allongé, — M. Maxime Lalanne manque à la fête. Le genre est un peu triste et monotone même entre les mains de ces maîtres, et il s'assombrit encore au voisinage des aquarelles. Seules, peut-être, les compositions si bien observées de M. Lhermitte peuvent compenser les inconvénients du procédé. Mais dans les salles où nous sommes, l'œil demande avant tout à être égayé : aussi s'arrête-t-il avec complaisance sur la pimpante toilette des aquarelles de M^me^ la baronne N. de Rothschild : toutes ces vues de France ou d'Italie, qui se mirent coquettement dans des eaux transparentes, sont d'un éclat qui subjugue la critique et la rend muette.

M. Berchère tient certainement la tête des Orientalistes à l'Exposition ; ses aquarelles, richement colorées et modelées avec hardiesse, n'ont d'égales dans aucun autre pays. Ce sont en même temps de sages ouvrages qui ne sentent en rien l'improvisation hâtive : la main ne s'y affranchit jamais des lisières de la pensée; tout est voulu d'avance.

Quant à Regnault, si restreinte que soit l'exposition de ses œuvres, elle le range parmi nos aquarellistes à une place qui est la première. On n'a pas oublié son merveilleux *Intérieur de harem :* c'est la pièce capitale de notre Exposition. Il est à peine besoin d'en rappeler la disposition générale : au centre de la composition un prince arabe presque nu, à demi couché sur un divan au pied duquel une jeune esclave, vêtue de

noir, chante en s'accompagnant sur la guitare. La gauche du tableau est occupée par une profusion de tapis et de tentures aux colorations brillantes. Ce qu'il est impossible de rendre, c'est l'éclat extraordinaire de cette aquarelle, la hardiesse de l'exécution et cette liberté souveraine du pinceau qui, du premier coup, met tout à sa place et, sans reprises, sans sacrifices, donne à chaque chose sa valeur propre. Tout est ordonné dans ce désordre apparent : toutes les notes parlent et cependant l'ensemble reste harmonieux, l'idée suit son cours et se concentre sur le groupe des deux personnages.

Regnault, qui s'inspira de Fortuny, a lui-même fait école. Nous regrettons de ne pas voir à l'Exposition ses deux meilleurs élèves, MM. Clairin et Benjamin Constant. A défaut, nous avons M. L. Leloir, mais cet artiste ne lui appartient pas en propre : l'art japonais peut le revendiquer également à son profit. M. Leloir a des qualités de premier ordre : son coloris est d'une intensité et d'une fraîcheur sans pareilles ; il compose avec goût et son dessin a une certaine aisance gracieuse. Mais l'intention décorative est trop exclusive dans ses œuvres : il est regrettable qu'un artiste aussi bien doué mette toute son ambition à flatter les yeux par le moyen un peu trivial de la tache, et ne s'attache pas davantage au sujet. Les figures qu'il imagine ne comptent guère que par le costume, et le procédé mesquin de leur exécution contraste péniblement avec la hardiesse et la franchise du pinceau dans les accessoires.

M. Worms, moins séduisant au premier abord, a des qualités de peintre plus recommandables ; s'il n'attristait pas ses aquarelles par un certain abus du noir, surtout dans les chairs, ce seraient des œuvres charmantes, car elles sont généralement bien comprises et elles portent en elles l'intérêt de choses observées sur la nature. Les scènes d'Espagne qu'il raconte si bien, ne mentent pas à leur étiquette : personnages, costumes et accessoires appartiennent incontestablement au milieu choisi par le peintre. C'est là un mérite particulier à M. Worms dans la petite école dont je parle en ce moment.

Restent MM. Berne-Bellecour et Vibert : je regrette de ne pas partager l'engouement du public pour leurs œuvres. Je ne conteste pas que M. Berne-Bellecour ne se soit montré bon peintre en diverses circonstances, et pas plus tard que cette année encore, dans son tableau du Salon ; je vois en M. Vibert le dessinateur correct et spirituel qui trouve généralement l'attitude vraie et sait en tirer profit dans le tableau, mais je leur reproche comme tendance générale de trop sacrifier à des fantaisies qui ne méritent pas les honneurs de la peinture. Il n'est pas défendu aux artistes d'avoir de l'esprit, mais ils doivent bien se garder d'en

faire montre dans leurs ouvrages; on ne peut pas rire tous les jours d'une situation plaisante, d'une charge si réussie qu'elle soit. A quoi bon alors nous l'imposer sous cette forme de la peinture qui est précisément faite pour éterniser les impressions? Que les peintres veuillent bien mettre beaucoup d'esprit dans leur exécution, personne ne s'en plaindra, mais nous les adjurons de laisser le vaudeville au théâtre, et la chansonnette comique au café-concert.

ALFRED DE LOSTALOT.

(La fin prochainement.)

(N. D. L. R.) Nous donnons l'hospitalité dans cet article à quatre dessins, d'après des tableaux de la section allemande, qui nous sont parvenus trop tard pour être publiés en temps et lieu opportuns. Comme nous tenions ces dessins de l'obligeance des artistes eux-mêmes : MM. Gebhardt, de Bochmann et Meyerheim, nous avons voulu qu'ils ne fussent pas perdus pour nos lecteurs. Quant à l'appréciation des ouvrages auxquels ils se rapportent, nous renvoyons aux articles publiés par M. Duranty sur la peinture en Allemagne, dans les livraisons de juillet et d'août.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. [1539]

LE

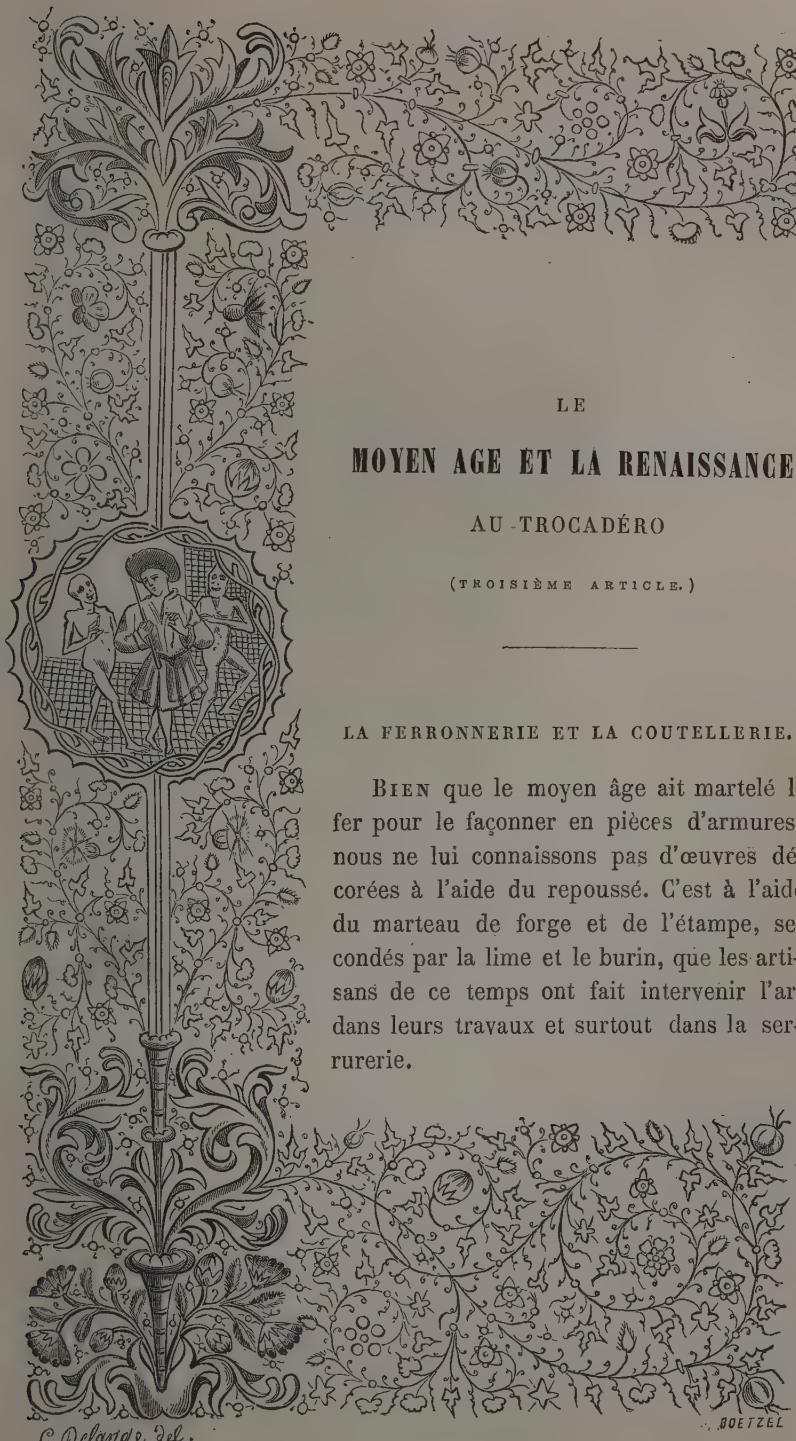
MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

(TROISIÈME ARTICLE.)

LA FERRONNERIE ET LA COUTELLERIE.

Bien que le moyen âge ait martelé le fer pour le façonner en pièces d'armures, nous ne lui connaissons pas d'œuvres décorées à l'aide du repoussé. C'est à l'aide du marteau de forge et de l'étampe, secondés par la lime et le burin, que les artisans de ce temps ont fait intervenir l'art dans leurs travaux et surtout dans la serrurerie.



Comme les pentures, les verrous, les serrures et les moraillons étaient toujours apparents sur les portes et sur les meubles, l'idée a dû venir vite de les décorer. Aussi l'on connaît les ferrures magnifiques dont beaucoup de portes d'église sont munies et ornées.

L'Exposition n'a que des serrures, des verrous et des heurtoirs à nous montrer, et encore ceux-ci appartiennent-ils surtout au XVe siècle.

Leur décoration se compose généralement d'une arcature à jour en fer découpé sur la platine, encadrée par un réseau à jour placé sur un plan antérieur et bordé par des filets saillants, souvent striés à la lime ou ciselés en torsade. Sur le moraillon ou sur le heurtoir, une figure en relief est souvent appliquée sous un dais. Il arrive aussi qu'elle est accompagnée d'autres figures, qui témoignent de plus de bonne volonté que de talent, soit sur la platine, soit sur les montants de l'encadrement.

La plus importante des pièces de ce genre appartient à M. Spitzer, c'est une serrure en forme de triptyque, représentant le jugement dernier. La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà publié cette pièce de premier ordre (2e série, t. X, p. 142).

Le moraillon et l'entrée de serrure sont dissimulés sous les figures de la *Résurrection*, le réseau de l'encadrement, d'une finesse excessive, est formé par trois plaques de tôle percées à jour, formant, la plus épaisse, les grandes divisions; la moyenne, les divisions intérieures, et la dernière, la moins épaisse de toutes, les subdivisions; absolument comme dans l'architecture de pierre.

Quel que soit leur mérite, les autres serrures, soit à moraillon, soit à verrou avec poignée pendante en forme de cœur, et le heurtoir portant un apôtre sous un dais orné de contreforts et de feuilles rapportées, que possède également M. Spitzer, disparaissent à côté de cette pièce.

La collection Basilewsky nous montre deux heurtoirs, dont l'un, qui porte un saint Michel sur son marteau, nous permet de comparer la serrurerie italienne à la serrurerie française au XVe siècle.

Contentons-nous de citer les serrures à personnages de M. Gautier, du Musée de Rouen et de M. Delaherche, et deux clefs du XVe siècle, choses rares à ce qu'il paraît, exposées l'une par M. Basilewsky, l'autre par M. Le Breton.

Les ouvriers qui travaillaient le fer à une époque où les métaux précieux l'étaient plus encore qu'aujourd'hui, le firent entrer dans la composition d'objets de luxe, d'où son usage n'est point encore absolument exclu. Ainsi les collections Basilewsky et Spitzer possèdent des coffrets entièrement en fer, dont le décor est formé de réseaux à jour obtenus,

ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, par la superposition de plaques percées, dont les ajours se combinent entre eux. Des frettes saillantes, en forme de contreforts, maintiennent les plaques en place et rompent la monotonie du réseau.

Le fer fut surtout employé pour faire les montures d'escarcelle, et nous en trouvons également dans la collection Basilewsky de remarquables par les combinaisons de leurs agrafes, où l'on n'a pas manqué de reproduire les castillets, si fréquents à rencontrer dans l'orfèvrerie du XV^e^ siècle.

La Renaissance continua d'employer ce métal pour le même usage, ainsi que le montrent les huit montures que possède M. Spitzer.

Les unes sont simplement ciselées, à même le métal, de cartouches renfermant des figures, et de tous les ornements que l'on est habitué à rencontrer sur la monture des armes de l'époque ; sur d'autres, la damasquine s'ajoute à la ciselure.

On sait que ce sont des ouvriers orientaux qui ont apporté cet art, au XV^e^ siècle, dans le nord de l'Italie où il ne tarda pas à s'acclimater, en gardant toujours quelque chose de son origine dans son style. Les damasquineurs d'aujourd'hui ont même de la peine à sortir des motifs traditionnels, qui s'accordent si bien, d'ailleurs, avec la nature du travail.

Celui-ci consiste, on le sait, en l'application de fils d'or, suivant un dessin préalable et en aussi grand nombre qu'il est nécessaire pour couvrir ce dessin, sur un fond haché comme une lime. On fait adhérer les fils d'or en les martelant. On conçoit que les dessins déliés, où les motifs filiformes abondent, doivent dominer dans le travail de la damasquine, ainsi que le prouve une plaque exposée par M. Spitzer, qui représente une ville au milieu d'un quadrillé d'or et d'argent.

Les exemples de ce genre de travail sont nombreux et remarquables à l'Exposition, où il se combine généralement avec le repoussé.

Tel est un cadre de miroir appartenant à M. Spitzer, composé comme les frontispices des in-folios du XVII^e^ siècle, d'architecture et de figures combinées ensemble ; telles sont sept plaques qui, ainsi que celles exposées par M. Delaherche, doivent provenir de cabinets, cabinets dont M. Basilewsky nous montre un magnifique spécimen, qui, avec ses guichets et ses layettes (portes et tiroirs) représente la façade d'un édifice, orné de colonnes avec leurs ordres, de niches et de statues.

La grande et précieuse plaque de la collection Odiot, que nous reproduisons ici, et qui doit provenir d'un meuble de même nature, est le produit de la combinaison de tous les genres de travaux auxquels le fer peut être soumis. Le cartouche et la scène qu'il encadre sont repoussés,

puis ciselés ; la damasquine d'or orne les vêtements des personnages, accentue les contours des cartouches, puis, mêlée à l'argent, sert à exprimer le dessin des paysages rudimentaires de la bordure, qui est damasquinée d'argent. La dorure enfin intervient dans les fonds.

Les ouvriers qui repoussaient le fer au XVI^e^ siècle étaient de véritables artistes, bien supérieurs, pour aborder la figure humaine, aux artisans qui le forgeaient au moyen âge, quittes à le réparer à l'aide de la lime ou du burin. La collection Spitzer possède plusieurs plaques exécutées tant au XVI^e^ qu'au XVII^e^ siècle ; ces dernières, dans le style ronflant de Tempesta, sont d'une exécution des plus remarquables.

Ceux qui se livrant à des œuvres moins ambitieuses se contentaient de forger des clefs, comme la collection Basilewsky, comme la collection Spitzer et M. Gaston Le Breton en possèdent de si remarquables, exécutaient parfois de véritables chefs-d'œuvre, enlevés dans la masse, comme est la clef des Strozzi que possède M. le baron Adolphe de Rothschild. Sa forme élégante est typique du XVI^e^ siècle : c'est un chapiteau corinthien portant deux chimères adossées à un balustre, que surmonte une tête ailée et qui naît d'un mascaron placé entre les deux monstres. Tel est le thème sur lequel tous les ouvriers en fer ont travaillé avec plus ou moins de goût et de talent.

La coutellerie fut une chose d'importance au moyen âge. Les comptes des rois de France nous montrent qu'on en faisait des distributions aux officiers de bouche à l'occasion des principales fêtes de l'année. Les couteaux ainsi donnés étaient aux armes du roi, et il n'est pas douteux que cet usage n'ait été aussi adopté par les grandes familles princières, comme était la fastueuse maison de Bourgogne. C'est à des « livrées » de pareille nature qu'on doit les couteaux aux armes et à la devise des ducs de Bourgogne, que possèdent plusieurs collections, et entre autres le Musée de Dijon, auquel ils reviennent de plein droit.

C'est ce couteau avec sa gaîne, possédé par ce musée, que nous publions d'après un dessin rehaussé d'aquarelle, qu'Eugène Delacroix exécuta jadis, mais que nous doutons qu'il ait jamais songé à reproduire avec la même rigueur archéologique en aucun de ses tableaux.

Les couteaux étaient livrés par trois, un pare-pain et deux tranchoirs d'inégale grandeur. Mais une trousse complète est bien rare à rencontrer, et les collections doivent le plus souvent se contenter de pièces dépareillées, à qui leurs montures surtout donnent du prix.

Il y avait à Paris des faiseurs de manches, qui étaient établis en corporation. C'est à eux, sans doute, que l'on doit les manches d'ivoire



PLAQUE DE COFFRE EN FER REPOUSSÉ, CISELÉ ET DAMASQUINÉ (XVI^{e} SIÈCLE).

(Collection de M. Odiot.)

enrichis de viroles d'émail, en style du XIV^e^ siècle, que possède la collection Basilewsky, avec une paire de couteaux montés en argent niellé, aux armes des Médicis.

La mode de posséder un jeu de couteaux de luxe fut loin de cesser avec le moyen âge; il se prolongea pendant la Renaissance, ainsi que le prouve une pièce de la vitrine où M. le baron Adolphe de Rothschild a exposé quelques armes. Ce sont trois couteaux à manche de cristal de roche et à viroles de cuivre gravé et doré, dans une gaîne de cuir. C'était sans doute un cadeau, car le plus grand d'entre eux, qui était d'un usage spécial que nous ne pouvons découvrir, porte sur un parchemin bleu, qui entoure et cache la soie, l'inscription suivante en lettres d'or : PRENOTE DU COIFFY, FEMME DE MESS^r^ PIERRE RECOV.

Notons, pour montrer la persistance de certaines traditions, que le cuir de la gaine est gravé d'inscriptions pseudo-arabes.

M. Ad. de Rothschild possède aussi un couteau à lame large et mince, destiné à porter les viandes en tranche, et que les amateurs appellent un présentoir. Nous ne trouvons pas ce terme dans les documents anciens, et nous serions porté à croire que c'est le « pare-pain », qui, d'après les comptes du roi, complète une trousse avec les deux couteaux à trancher. Ce couteau est-il ainsi nommé parce qu'il servait à couper les tranches de pain qui, en ce temps, tenaient lieu d'assiettes, en même temps qu'il pouvait être employé à y déposer les viandes coupées?

Nous ne savons. En tout cas, celui qui nous occupe et que la *Gazette des Beaux-Arts* a reproduit en lettre, est garni d'un manche en cuivre ciselé et doré, dans lequel est incrustée une petite mosaïque d'ébène et d'ivoire : l'accessoire dominant ici le principal, et ce qui ne devrait être qu'une virole de métal l'emportant sur le bois qui devrait être la vraie poignée.

LA VERRERIE

On pourrait presque écrire l'histoire de la verrerie d'après les pièces exposées au Trocadéro. La collection de M. Julien Gréau nous montre, en effet, à côté de verres blancs fabriqués par les Romains, auxquels l'irisation produite par l'humidité et le temps donne surtout du prix, les pièces les plus parfaites et les plus riches dues à l'art venu d'Alexandrie en Europe. Fioles à parfums en forme d'amphores faites de verres de diverses couleurs, échantillons de toutes les combinaisons imaginées dans l'antiquité pour marier ensemble les émaux les plus divers, verres à plusieurs couches gravés sur la meule comme des camées, il y a de tout dans cette collection remarquable.

Le cabinet de M. Édouard André ne possède qu'un verre antique, mais d'une importance telle que peu de musées peuvent en montrer de pareils. Nous le reproduisons; mais la gravure ne peut donner idée de



COUTEAU DU MUSÉE DE DIJON,
AUX ARMES ET A LA DEVISE DES DUCS DE BOURGOGNE.

(Fac-similé d'un dessin d'Eugène Delacroix.)

l'harmonie des bleus et des orangés aux tons d'or, qui s'enroulent en rubans semi-transparents, nageant dans une sorte de matière laiteuse qui disparaît vue à distance. Il paraît être de style grec.

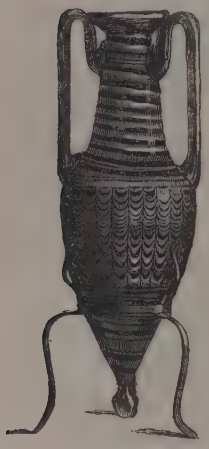
La verrerie gauloise et mérovingienne est représentée dans la collec-

tion de M. Julien Gréau. Celle de l'Orient a rempli de spécimens magnifiques la salle réservée aux produits de la Perse et de la Syrie.

Quant à la verrerie vénitienne, MM. Stein, Gavet, Patrice-Salin, Garnault, A. Dutuit et de Liesville nous la montrent dans ses périodes diverses.

M. Charvet, de son côté, à côté de MM. Castellani et Ch. Davillier, s'est chargé de nous poser l'énigme de la verrerie française.

Venise qui fabriquait le verre dès le XIII^e^ siècle avec une telle abondance que ses fours furent relégués dans l'île de Murano en 1291, dut imiter pour les pièces ornées les procédés des Bysantins que décrivent Héraclius et Théophile, procédés qui sont d'ailleurs les mêmes que ceux employés par les ouvriers syriens et persans avec un style différent. En tout cas, la prise de Constantinople accrut l'importance de sa fabrication à partir du milieu du XV^e^ siècle. C'est de cette époque environ que date la magnifique coupe de verre bleu décorée d'une frise d'enfants que nous publions en chromolithographie. Les enfants sont exprimés en émail blanc cerné du côté de l'ombre et redessiné en émail noir. Les arbres du fond sont en émail vert. Un galon d'or entoure le limbe. Avec cette pièce hors ligne M. Stein expose une aiguière de verre blanc émaillé de cavaliers nus redessinés par un trait noir, qui nous semble d'époque un peu postérieure.



VERRE ANTIQUE.

Une seconde aiguière de verre bleu, décorée d'imbrications d'or dessinées par enlevage et de galons tout ornés de perles rouges et blanches, est un des plus élégants spécimens d'une industrie à laquelle on doit encore, dans la même collection, un verre cylindrique cannelé, à pied, et une coupe, décorés tous deux de rinceaux d'or et de perles.

Sous la même influence ont été décorées les coupes de verre bleu décorées de frises de feuillages d'or, dessinées par enlevage et accompagnées de galons d'or et de perles, qu'expose M. Gavet.

Dans ce cabinet rempli d'œuvres choisies avec tant de goût, nous trouvons encore un grand nombre de verreries blanches, remarquables les unes par la peinture en émail qui les décore, les autres par leurs formes seules. Les peintures garnissent généralement le fond des plateaux. Quelquefois aussi elles dessinent des frises sur leur revers, de façon à pouvoir être vues par transparence.

Nous remarquons dans la vitrine de M. J. Fau un plateau décoré d'une ronde d'enfants vue par transparence, qu'entoure une frise d'or. Nous croyons qu'il y a là simplement une peinture fixée à l'étuve, mais non émaillée, après que l'or a été fixé à chaud.

Les formes sont simples, même parfois un peu rigides dans les verreries émaillées qui appartiennent surtout au XV^e^ siècle ou au commencement du XVI^e^. Elles s'assouplissent lorsque la mode vient de ne plus employer l'émail et de laisser au verre tout le mérite de sa forme, tantôt



COUPE EN VERRE ANTIQUE (STYLE GREC).

(Collection de M. Édouard André.)

obtenue par le simple façonnage au bout de la canne par des ouvriers d'une habileté rare, tantôt soufflée dans des moules.

Dans le premier genre, M. Gavet possède une coupe à panse sphérique craquelée, portée sur une longue tige à nœud, et un vase à deux anses décoré de quelques perles d'émail, dont nous rapprocherons une belle urne de verre enfumé exposée par M. Patrice Salin.

Dans le second genre, la première collection nous montre un verre cylindrique à tige en balustre dont la coupe semble avoir été prise dans les mailles d'un filet; puis quatre buires de formes discutables, soufflées dans un moule décoré de muffles de lion, et enfin un biberon qui affecte la forme d'un lion couronné. M. Gasnault, avec une large coupe à fond godronné dont le bord porte cette inscription annulaire enlevée sur un fond d'or, LIETA PORTA CORONA, nous montre une urne à couvercle dont la panse est toute formée de pointes de diamant, qui, malgré l'irré-

gularité nécessaire de ses contours, est d'une forme des plus élégantes.

Nous ne trouvons guère que M. Maquet qui ait exposé quelques-unes de ces verreries formées par l'assemblage de baguettes dont les filets d'émail blanc ou coloré produisent, par le travail du soufflage, des effets si variés, si extraordinaires et parfois si incompréhensibles.

Les additions de verre façonné à la pince sur les pièces nous semblent marquer une époque de décadence..., relative si l'on veut. Toujours est-il que nous ne retrouvons plus le grand goût des formes sous les superfétations qui témoignent surtout de la merveilleuse habileté de l'ouvrier.

M. Martin, M. Paul Chardin et M. Maquet possèdent en ce genre des urnes, des vases, des biberons munis d'anses, de goulots, de pastillages à muffle de lion, qui sont des chefs-d'œuvre d'exécution si l'on tient compte surtout de la ténuité du verre.

Les verres portés sur de hautes tiges composées de deux baguettes de verre, formant des enlacements symétriques, parfois munis de couvercles amortis par un bouton du même genre, avec ou sans addition de travaux à la pince figurant plus ou moins heureusement des dragons ailés, appartiennent à la même époque et sont représentés par quelques pièces exposées par M. A. Dutuit.

Nous pensons qu'il faut attribuer à l'Espagne une coupe à longue tige en balustre, largement évasée et gondolée. Du moins M. le baron Ch. Davillier a rapporté d'au delà des Pyrénées une série de verreries d'un caractère très-particulier, de formes un peu flottantes, qui nous rappellent la coupe de M. Gavet.

Si M. le baron Ch. Davillier n'a pas exposé toutes ces verreries, nous trouvons dans sa vitrine quatre pièces du même pays : un verre cylindrique à pied, une aiguière, une bouteille et une coupe plate, décorés tous quatre de branchages feuillagés symétriquement d'émail vert clair, avec de petits oiseaux d'émail blanc.

La verrerie allemande est peut-être représentée par un vidercome de verre vert, qui commence par un cône tronqué orné de pastillages et finit par se renfler presque en sphère, exposé par M. Gasnault, qui possède également une coupe gravée à la pointe de diamant de fleurons dans le genre de ceux que Piccolopasso a dessinés dans son manuscrit.

Jusqu'ici on ne s'est guère occupé que de la verrerie vénitienne. M. Jules Houdoy nous a prouvé, documents en main, que les Flandres avaient pratiqué au XVI^e^ siècle un art presque identique à celui de Murano. Voilà que la France, à son tour, semble vouloir revendiquer aussi une certaine part dans le développement de la même industrie.

On nous concédera qu'on fabriquait le verre blanc ou coloré en France



Dambourgez lithochr

Exposition Universelle

COUPE VÉNITIENNE EN VERRE ÉMAILLÉ (XVe SIÈCLE)

(Collection de M Ch Stein)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Lemercier et Cie Paris

au moyen âge : il le fallait bien pour les vitraux. Aussi est-il tout naturel que les produits de Venise aient préoccupé notre industrie à l'époque du contact de la France avec l'Italie et avec ses produits.

On sait que Henri II établit à Saint-Germain, dans une verrerie qui y existait déjà, des ouvriers italiens qui avaient surtout pour objet, il est vrai, de fabriquer des miroirs, et l'on se rappellera qu'en 1867 les Musées



VERRE DE FABRICATION FRANÇAISE (XVI^e SIÈCLE)

(Collection de M. le baron Ch. Davillier.)

de Rennes et de Poitiers, ainsi que M. Benjamin Fillon, avaient exposé des verreries trouvées dans le Poitou et portant les armoiries de familles poitevines. M. le baron Ch. Davillier avait aussi exposé le verre qu'il nous montre encore et que nous reproduisons. L'inscription française SVR TOVTE COHVSE (*chouse*) en démontre suffisamment l'origine.

M. Castellani a exposé de son côté une fiole de forme ovoïde allongée, ornée d'émaux et d'inscriptions, dont les lettres ne sont pas sans analogie avec celles du verre de M. le baron Ch. Davillier. Elle a été trouvée du côté de Toulouse.

Entre deux frises dans le style de la première renaissance, la Vierge portant l'Enfant Jésus est placée entre un homme agenouillé et une

femme debout; l'intervalle compris entre eux est occupé par un Génie nu posé sur des palmettes allongées. Au-dessus flotte une banderolle d'émail blanc avec cette inscription en lettres noires : IHS MA. IE SVIS A VOVS. Les émaux sont le blanc, le rouge et le bleu, avec rehauts d'or. Sur le col on lit avec peine le nom de *Boselon* inscrit en émail.

A côté de ces deux pièces qui portent avec elles leur certificat d'origine, M. Charvet a réuni toute une collection de verreries auxquelles il attribue la même origine française. Il serait intéressant de connaître leurs diverses provenances. On ne peut que les soupçonner pour certaines, d'après leurs formes.

Ainsi il y a des bouteilles en verre bleuâtre et des fioles à goulot qui doivent être méridionales, parce que la tradition s'en est perpétuée de nos jours. Il y a, par contre, deux aiguières de verre blanc en forme de casque que nous croyons normandes parce que de semblables ont été trouvées en Normandie avec de petites coupes surtout destinées à porter des fruits confits, — que nous nous souvenons d'avoir vues figurer sur les tables dans notre enfance, — de même qualité de verre et travaillées à la pince. Enfin M. Charvet a recueilli exclusivement en Auvergne et attribue à des verreries établies jadis dans la forêt de pins de Margeride (Cantal), et qui n'ont cessé de travailler qu'au commencement de ce siècle, les autres pièces de sa collection.

Quoi qu'il en soit de ces origines, il semble bien certain que la verrerie française procède de la verrerie vénitienne. Les formes en sont alourdies, la matière est moins belle et l'exécution moins parfaite. Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à comparer avec les produits vénitiens une coupe à pied filigrané d'émail blanc irrégulier, et une seconde coupe à peu près semblable de forme dont l'ornementation est composée de bulles d'air dessinant des spirales.

Il y a cependant une aiguière à large col en verre blanc, ornée de quelques godrons sur son culot et de galons de perles sur son col, qui, par la forme, le décor et la matière, est digne des plus beaux produits de Murano, et qui, si elle est réellement française, provient d'un atelier où la technique était très perfectionnée et qu'il y aurait grand intérêt à connaître.

Quant aux verreries bleues mouchetées d'émail blanc, de formes presque italiennes, et aux flacons bleus ondés de blanc, de section polygonale, elles viendraient aussi d'Auvergne.

HORLOGES ET MONTRES.

Nous n'avons aucune prétention à faire l'histoire de l'horlogerie et



HORLOGE PORTATIVE, EXÉCUTÉE A LYON (XVI^e SIÈCLE.)

(Collection de M. Spitzer.)

nous ne saurions indiquer à quelle époque et chez quelle nation tel ou tel perfectionnement fut apporté ou telle modification introduite.

Les horloges à poids existaient au moyen âge, et celles à spirale dès

le temps de Charles VII. Entre celles-ci et les montres il n'y eut de différence que les dimensions et la disposition relative des organes, si bien qu'on connut les montres dès le temps de Louis XI.

Les horlogers de Paris étaient assez nombreux au commencement du XVI^e^ siècle pour que François I^er^ leur ait donné des statuts analogues à ceux des autres corporations.

Voilà tout ce que nous savons, et M. P. Dubois qui nous l'apprend dans son catalogue illustré de la *Collection archéologique du prince P. Soltykoff*, nous dit même que les montres que l'on est dans l'habitude d'appeler des œufs de Nuremberg, sont surtout dues à des ouvriers français qui étaient les plus habiles au XVI^e^ siècle.

Quoi qu'il en soit, les horloges qui figurent à l'Exposition et qui appartiennent pour la plupart à M. Spitzer, nous semblent d'origine allemande. De plus elles ont été fabriquées pour la grande majorité, sinon pour la totalité, dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, sauf une qui est en fer et qui relève de l'art gothique du XV^e^ siècle.

C'est de leur forme et de leur décor que nous avons à nous occuper.

Ces formes peuvent se ranger dans plusieurs types principaux.

Les horloges plates, circulaires ou polygonales, dont la « montre », c'est-à-dire le cadran est placé sur la face horizontale.

Quelquefois cette horloge sert de socle à une figure équestre ou à un animal. Il y en a même une qui porte un enfant assis sur un escargot entre un vase enflammé et une tête de mort, allégorie transparente de la marche lente et silencieuse des heures entre la naissance et le trépas. Si ce n'est que le cadran est toujours horizontal, ces horloges peuvent être considérées comme l'origine de nos pendules à sujets.

Puis les horloges prismatiques ou cylindriques surmontées d'un dôme qui dissimule le timbre de la sonnerie; dôme qui est sphérique sur les horloges cylindriques ou à section carrée, ou en polygone régulier, mais qui est à quatre faces et souvent en carène pour celles qui sont à section rectangulaire.

Telle est la belle horloge appartenant à M. Stein que nous avons publiée dans le précédent article, et qui fut fabriquée à Vienne en 1564 par Gasparus Bohemius ou Gaspard de Bohême. Un ou plusieurs cadrans sont appliqués sur les faces.

Quelle que soit la forme de ces horloges, leur décoration est presque toujours fondée sur le même principe. Un soubassement couvert de plaques en cuivre repoussé d'ornements et parfois de figures; des pilastres ou des colonnes garnissant les angles, sous une corniche qui supporte la terrasse ou le dôme. Les faces sont parfois pleines, parfois percées d'ar-

catures à jour laissant voir une partie du mouvement. Pleines, elles sont couvertes de bas-reliefs ou gravées de sujets et d'ornements. Sur celles à cadrans verticaux, quelquefois des figures rapportées portent des baguettes qui servent d'indices pour ces cadrans qui en nombre variable marquent une foule de choses très-compliquées. Le dôme du timbre est généralement à jour afin de laisser passer le son.

La collection de M. Spitzer renferme une nombreuse variété d'horloges de ces deux types, en table ou prismatiques, dont les dispositions, les formes et les ornements se diversifient à l'infini.

Le désir de dissimuler l'horloge dans un ensemble l'a même fait transformer en tour carrée sur le dos d'un éléphant comme dans la collection Spitzer, ou en château d'arrière sur une nef mâtée, toutes voiles au vent, portée par des syrènes, comme dans la vitrine de M. Stein.

La grande et magnifique horloge à quatre faces exposée par M. Gavet est la plus haute expression, ce nous semble, des complications dont est susceptible l'édifice destiné à contenir un mouvement d'horlogerie et à donner les indications que ce mouvement devait fournir. C'est un beffroi à jour et à plusieurs étages servant de couronnement à une haute tour carrée. Un jacquemart à figures mobiles sonne les heures sur un timbre placé sous une lanterne qu'amortit une figure du Temps. Des enfants placés sur les balcons de la tour et du beffroi jouent de divers instruments. Enfin des cadrans d'argent décorés d'émaux translucides sont placés sur chacune des faces, dont les plaques sont gravées, et qui portent quelques figures indicatrices rapportées en bas-relief.

Il y a enfin les horloges discoïdes, comme la collection Spitzer en possède plusieurs exemplaires. Un atlas ou une figure de femme, que remplace parfois un simple balustre, porte sur sa tête la boîte en forme de disque qui contient le mouvement, et dont les faces sont des cadrans. Une lentille àjour placée au-dessus renferme le timbre.

Enfin le cadran a été parfois transformé en une sphère céleste, et l'horloge, ainsi que M. Spitzer en montre deux exemples, se compose d'un soubassement qui renferme le mouvement, d'une tige creuse figurant un tronc d'arbre dont les branches portent la sphère, et d'un personnage debout à côté de l'arbre marquant l'heure sur le cadran mobile que fait mouvoir une transmission qu'enveloppe le tronc d'arbre.

Le désir de dissimuler le cadran ne date pas d'aujourd'hui, car un ingénieux ouvrier l'a transformé en le diadème d'une couronne posée sur la tête d'une Vierge.

Un des plus charmants exemples des transformations de forme que peut subir une horloge nous est encore donné par M. Spitzer. Le mouve-

ment est enfermé dans une boîte à quatre faces circulaires, que traverse une longue tige verticale, portant sur une base, amortie par un chapiteau sur lequel un enfant se tient debout; d'autres enfants sont assis entre les cadrans. Le poids du mouvement et de son enveloppe le fait descendre le long de la tige à l'aide d'une crémaillère latéralement logée dans la tige, et fait agir les rouages qui marquent les heures sur les cadrans.

Toutes ces horloges, partout recouvertes d'ornements soit en relief, soit gravés, sans qu'aucune surface soit laissée en repos, et dorées en plein, gagneraient certainement à plus de sobriété dans leur ornementation, à l'introduction de repos entre les parties ornées, et à quelque variété dans la couleur ou dans l'aspect des ors.

Les horloges portatives contenues dans le simulacre d'un livre, comme M. Spitzer en possède plusieurs, sont une forme des montres que l'art transforma bientôt en bijoux.

La collection Spitzer en possède 34, celle de MM. Seillière 35, qui doivent provenir du prince Soltykoff, M. Gavet 21, et M. J. Olivier, une dizaine, qui peuvent amplement représenter toutes les variétés de l'art pour le XVI^e^ siècle.

Les montres affectent souvent la forme d'un bourgeon, soit en or émaillé comme celle de l'horloger de Jacques Jolly, qui vivait sous Charles IX, appartenant à MM. Seillière; comme celle en argent de M. J. Olivier, et celle en cristal de roche de M. Spitzer. Mais les formes les plus ordinaires sont celles d'une coquille et d'une croix, mais surtout d'un octogone allongé et d'un ovale. Le cristal de roche entre souvent dans la composition de la boîte de façon à laisser voir le mouvement et la « montre » qui est parfois d'argent gravé ou émaillé, et présente plusieurs cadrans.

Lorsque la boîte est de métal, elle est généralement gravée de sujets et d'ornements empruntés aux petits maîtres graveurs du XVI^e^ siècle, dont beaucoup d'estampes ont été composées spécialement pour les horlogers.

L'horloge que nous publions et qui n'est qu'une montre portée sur la tête d'Atlas, exécutée, dit-on, d'après Théodore de Bry, par *Pierre Louteau, A Lyon,* est un exemple parmi beaucoup d'autres que la collection Spitzer pourrait fournir assurément à qui, possédant, comme M. A. Beurdeley ou M. Foulc, une ample collection d'estampes du XVI^e^ siècle, se donnerait la peine ou le plaisir de comparer, pièces en main.

Parmi une foule de bijoux charmants que nous offrent les trois collections que nous avons citées, nous devrons placer avant tout la magnifique montre ovale en or ciselé et émaillé que nous avons publiée, qui est

signée *David Ramsay Scotus me fecit*, et qui appartient à M. Spitzer.

La forme actuelle de la montre lenticulaire pendue à un anneau, date de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, ainsi que le constate celle exposée par M^me^ la baronne Nathaniel de Rothschild. Sa grande boîte d'argent est ciselée de grotesques compris dans les enlacements symétriques de lanières formant cartouches dans le genre de ceux qu'Étienne de Laulne a composés. Un cadran d'argent décoré d'émaux translucides sur relief complète cette œuvre d'un grand goût et d'une exécution parfaite.

Cette forme règne exclusivement à partir du XVII^e^ siècle, ainsi que le prouvent quelques spécimens exposés par M. J. Olivier, dont les boîtes sont gravées des enlacements de tiges fleuries que nous retrouvons chez les petits maîtres graveurs du temps de Louis XIII.

Quant à ce qui complète cette remarquable collection en œuvres du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, où l'émail peint joue un rôle prépondérant, nous n'avons pas à nous en occuper, non plus que de celle de M. Édouard André, si riche en œuvres du XVIII^e^ siècle, montres, bijoux de col et tabatières.

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE

LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

III.

LA CÉRAMIQUE MODERNE.



Depuis la fin du XVII[e] siècle, la céramique européenne est restée sous le joug asiatique. Les manufactures de Delft, de Rouen, celles de Meissen et celles de Sèvres, dès qu'elles s'ouvrirent, ont payé un large tribut à l'art oriental. Notre époque aura vu le goût japonais se substituer tout à fait au goût chinois, et le *persano-arabe* occuper uniquement des fabriques entières. Voilà les deux grands courants qui dominent la décoration dans la céramique actuelle.

L'imitation du style Louis XV et Louis XVI des Saxe, des Sèvres, des Vienne, continue à tenir une grande place, mais elle est reléguée au second plan.

Un groupe de potiers est resté fidèle à l'imitation des terres de Palissy. Enfin, dans la concurrence acharnée qui fait que chacun cherche une spécialité, quelques imitations apparaissent çà et là, comme celles des terres d'Arezzo, et certains genres rustiques. Les majoliques, les émaux de Limoges, fournissent également un contingent aux imitateurs.

Quelques essais purement modernes ont pris aussi une grande importance; par exemple, les bustes décoratifs peints dans des plats, les paysages peints sur plaques, et surtout ce décor de feuillage et d'oiseaux

fondus et enlevés en même temps sur des fonds gris-bruns, où il semble que les fleurs et la pâte du fond ont coulé l'un dans l'autre, décor particulièrement associé au procédé de peinture émaillée qui est sorti depuis dix ans environ de l'atelier Laurin et que les autres céramistes s'efforcent de varier et de perfectionner.

Si nous poursuivons l'examen de cet ensemble luisant, doux et éclatant de la céramique, nous y verrons que la recherche de la difficulté y marche parallèlement à la recherche du décor et que l'on s'efforce de déguiser l'aspect de la matière de toutes façons. Ici la faïence imite la porcelaine, et là-bas celle-ci lui rend la pareille. Voilà du bronze, du jade, des pierres dures, des pierres précieuses, de l'ivoire, du verre, de la laque, du cuivre émaillé, de la corne, du bois, du métal damasquiné, des tissus! Vous le jureriez du moins à trois pas. Point du tout, c'est de la faïence, de la porcelaine dure ou tendre, du grès... Ailleurs, en revanche, on simulera la faïence avec du bois peint ou du verre.

Peu d'industries font autant de recherches que l'industrie céramique ; il est vrai qu'elle est stimulée par une vogue extraordinaire.

L'emploi très varié de la faïence dans la décoration architecturale, son apparition en vastes compositions de paysages et de figures, son rôle dans les chambranles, les linteaux, les archivoltes ou les frises, dateront l'Exposition de 1878. Il y a là un élan, un grand effort, tâtonné durant les années précédentes et qui aboutit enfin à de très beaux résultats.

Quelques procédés nouveaux se montrent aussi en France et en Angleterre. Celui qui a le plus d'importance au point de vue décoratif et qui est la préoccupation des céramistes, — il suffit pour s'en convaincre de voir que c'est à peu près la seule chose qui ait intéressé à l'Exposition la maison Minton et la fabrique de Worcester, — appartient à M. Deck et consiste dans la création de fonds d'or sous glaçure, cuits avec l'émail, qui produisent un effet superbe.

Les Wedgwood ont imaginé d'appliquer à l'émail la gravure du verre à l'acide fluorhydrique, et M. Goods associé aux Minton a gravé directement des eaux-fortes sur porcelaine.

A côté de ces procédés nouveaux, il en est d'anciens qui de jour en jour acquièrent plus de vogue. Le procédé des pâtes sur pâtes transparentes en manière de camée, les ajours rebouchés à l'émail, les terres incrustées, les cloisons que les céramistes prétendent assimiler aux cloisons des émaux de cuivre, mais qui, en réalité, ne sont qu'une manière de cerner, avec une pâte de couleur différente, les contours d'un ornement, le procédé Laurin et les pâtes rapportées que préconise la fabrique Boulenger de Choisy-le-Roi, les jaspures et les craquelés obtenus par de

nombreux recuits : tels sont les principaux moyens industriels de décoration que les potiers aiment à mettre en œuvre.

Sèvres a joué un grand rôle dans la diffusion des procédés, et, comme le rappelle le catalogue de nos manufactures nationales, c'est à celle-là qu'on doit les pâtes colorées au moyen d'oxydes métalliques supportant le grand feu, les applications de pâte blanche en transparence sur fond coloré, les émaux translucides sur porcelaine tendre, les ors modelés, etc. La pâte blanche transparente sur le fond fut remarquée par Riocreux sur une pièce chinoise ou japonaise; il l'indiqua à Ebelmen, qui en trouva la formule et l'application. M. Solon la transmit aux Anglais. Enfin M. Robert, le directeur actuel de Sèvres, a donné une nouvelle impulsion à ce système de décor. M. Regnault antérieurement répandit l'application des teintes céladon changeantes.

En France, nous pouvons rapidement indiquer les quelques hommes qui, en outre, ont introduit dans notre céramique soit un goût particulier, soit un genre technique de fabrication. C'est M. Avisseau père, qui, le premier, à côté de Sèvres, par ses imitations de Palissy a stimulé la torpeur de la céramique. Ensuite M. Adalbert de Beaumont, au retour d'un voyage en Orient, et M. Collinot ouvrirent la série des fabrications *persano-arabes*. Un peu plus tard, M. Deck révolutionna l'art de la faïence, et c'est de sa fabrique qu'est sorti en grande partie le goût japonais. Michel Bouquet s'adonna à la peinture des paysages sur plaques, en y déployant toutes les ressources de la peinture. Le procédé des feuillages Laurin se relie en partie à celui de Bouquet, tous deux peignant sur cru et cherchant à simuler la peinture à l'huile. Tout récemment, enfin, la fabrication des carreaux à reliefs pour emploi architectural s'est développée entre les mains de MM. Parvillée et Müller, de M. Hippolyte Boulenger, de M. Lœbnitz et de M. Deck. Nous ne parlons pas d'une foule de procédés ayant pour but la décoration à bon marché, tels que les applications de chromolithographie, de photographie, etc.

Aujourd'hui l'Exposition mêle ensemble tous les décors, tous les genres, tous les procédés, sans qu'on puisse y reconnaître le dépôt successif des sédiments qui depuis quarante ans ont transformé la céramique et l'ont portée en Europe à un développement dont on ne peut prévoir l'arrêt.

La décoration architecturale en faïence est le grand événement pittoresque de la céramique en 1878, comme les fonds d'or de M. Deck en sont le grand événement technique.

La porte des Beaux-Arts de M. Sédille tire à nos yeux le parti le



TYMPAN EN TERRE ÉMAILLÉE.

(Exposé par MM. Virebent frères, de Toulouse.)

plus heureux des plaques ou carreaux de M. Lœbnitz, dont la coloration fine et vibrante est pleine de goût.

Ces fleurs de genre persan, blanches, brunes, gris-vert, en saillie, cernées très correctement par le fond de terre et traversées de lettres dorées, ont de la fermeté et de la douceur dans leur accord, ce qui est fort rare en poterie. Malheureusement M. Lœbnitz a déshonoré ces beaux carreaux en les dorant d'une manière anticéramique, c'est-à-dire par l'application de simples feuilles à peine fixées, sans vernis ou glaçure, d'une manière presque barbare et enfantine.

Les figures à la Luca della Robbia, dont MM. Virebent, de Toulouse, ont orné le portique latéral, feraient surtout un excellent effet si l'on s'était ingénié à les détacher sur un fond plus agréable. Mais on peut en tirer de beaux aspects, graves, simples, sculpturaux, qui décoreraient à merveille une église, le tympan d'une muraille dans une salle sévère. Leur coloration peu accentuée, d'un blanc gris et verdâtre, est mieux faite pour l'intérieur que pour l'extérieur, où elle s'évanouit dans la lumière ambiante. Nous donnons des fragments de cette œuvre intéressante.

Le grand effort de la décoration céramique réside surtout dans les portails exécutés par M. H. Boulenger et par M. Deck, sous la direction de M. Jaëger, architecte, et avec la collaboration de nombreux artistes. Le triomphe de M. Deck est incontestable. La beauté, la variété des colorations, l'aisance des feuillages, la netteté des plans du paysage et du dessin en général; les fameux fonds d'or qui entourent si bien les deux figures de la Peinture et de la Gravure; les bordures à cloisons de l'archivolte, les carreaux à reliefs du soubassement, tout, malgré les quelques accrocs, les quelques plaques manquées çà et là, est d'un éclat, d'une richesse et, au besoin, d'une légèreté bien remarquables.

M. Boulenger avait tenté, de son côté, une chose fort audacieuse : la cuisson au grand feu de tout cet immense assemblage, afin de lui assurer une espèce d'indestructibilité et d'en faire un motif de fabrication industrielle. Mais l'émail brun prend une place trop considérable dans ses couleurs et son ciel est manqué. Néanmoins il a des détails réussis : ainsi dans les parties d'encadrement qui imitent les émaux de Limoges, en grisaille sur fond noir, et qu'il a exécutés en relief au moyen des pâtes rapportées sous couverte transparente, ses noirs sont plus francs que ceux de M. Deck. Ce dernier les laisse trop verdir, ainsi que ses grisailles. Au surplus, le noir est une des difficultés de l'émail de poterie. M. Boulenger, qui l'approche le mieux, le fait bleu; nous avons vu que M. Deck le faisait vert; d'autres céramistes, M. Vieillard, de Bordeaux, par exemple, le font violet.

L'emploi des reliefs et certaines plaques plus grandes que celles de son heureux rival peuvent donner à M. Boulenger une consolation au point de vue de la fabrication.



FRAGMENT DU TYMPAN, EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE.

(Exposé par MM. Virebent, frères, de Toulouse.)

Mais les côtés d'art, de décoration, la délicatesse relative de la main-d'œuvre et l'invention des fonds d'or, qui vont révolutionner encore une fois la faïence, laissent M. Deck hors de comparaison.

Une exposition extrêmement remarquable est celle de M. Collinot.

Tout ce pavillon orné de colonnes, avec son entablement à cellules, ses arabesques en terre s'enlevant en relief sur fond d'émail, et les belles pièces qu'il renferme, entre autres les grands panneaux japonais à fleurs et oiseaux en saillie, si larges, si vigoureux; ses beaux vases, sa fontaine, ses carrelages, forment un magnifique ensemble et assurément le plus bel arrangement d'exposition qu'il y ait dans la céramique. Mais en se cantonnant dans la spécialité qui fait sa réputation, l'imitation asiatique, M. Collinot s'interdit de participer en grand à la décoration de nos monuments publics, qui ne peuvent devenir persans ou japonais; cependant ses colonnes torses revêtues d'émail vert seraient un très bel élément architectural, qu'on pourrait introduire dans des édifices de style européen.

M. Haviland a tenté d'un essai de grande fresque en faïence; mais quoique les tons doux et pâlis soient à la fois une beauté et une difficulté en céramique, il a trop décoloré, effacé les teintes de ses personnages; or la faïence est faite pour donner des aspects fermes, intenses, brillants, et non pour apparaître avec cette espèce de débilité et de pauvreté.

La grande *tapisserie* en carreaux émaillés, avec épaisseurs de pâtes déposées au pinceau, qu'a exposée la fabrique de Creil-Montereau, est confuse dans les plans du paysage, dure dans les personnages et n'a pas plus pour l'œil qu'elle ne l'aura en durée cette solidité qui est la beauté de la décoration en faïence.

Dans l'ordre architectural se classent les carrelages plats ou à reliefs d'un seul ton d'émail, ou par dessins de terres incrustées ou peintes, qui servent soit à former des poêles, des cheminées, soit à carreler des planchers ou à revêtir des panneaux de murailles. Les imitateurs de l'Asie l'emportent ici, tels que M. Vieillard, que M. Parvillée, qui semble aussi avoir essayé des ors sous glaçure, et avec succès lorsqu'il s'en sert pour relever les plumages d'oiseaux; leurs grandes plaques, composées de carreaux assemblés, ont une belle apparence, riche, vive et harmonieuse, et les détails en sont très soignés.

Les carreaux à reliefs et à couleurs vives qu'on a employés au pavillon de la ville de Paris et dans les montants de fonte des verrières du Champ de Mars ont un caractère de fabrication commune, inhérent nécessairement à leur emploi usuel et courant; mais ils constituent un élément nouveau et bien conçu, qui égaie, anime de ses gros boutons floraux, de ses oiseaux élémentaires, les longues lignes verticales, et coupe heureusement les moulures de la pierre et de la terre cuite.

On doit ce décor, pour le dessin, à M. Müller, et pour l'émail à

M. Parvillée. Les carreaux employés pour le Pavillon de la ville de Paris sont d'un aspect plus vif et plus franc que ceux qui ornent le grand bâtiment du Champ de Mars; ces derniers ont été conçus dans une tonalité trop pâle pour se soutenir à l'éclat de la lumière extérieure. C'est pourquoi on ne saurait chercher trop d'intensité, trop de profondeur vitreuse dans les tons d'émail dont on les couvre: cette profondeur vitreuse est, en revanche, un des bons résultats obtenus par M. Boulenger.

Nous sommes revenus maintenant à la céramique d'*intérieur*. Sèvres tient toujours le premier rang parmi toutes les fabriques publiques ou privées de l'Europe.

Ce qui frappe avant tout dans son exposition, c'est la grandeur des pièces et de leurs formes, la richesse et l'importance des moyens employés pour leurs décorations, le rôle considérable des montures, la vivacité et la délicatesse des colorations, la beauté des pâtes; mais, il faut le dire aussi, l'hésitation et un caractère pénible dans le décor. Le désir de faire nouveau et de surpasser tout rival entraîne à surcharger les pièces et à y entasser des éléments hétérogènes. Ce qui reste le meilleur, ce qui conserve un caractère défini, c'est ce qui est imité des œuvres du siècle dernier. Le reste manque de simplicité, de netteté et d'équilibre. Sèvres introduit le persan et le japonais dans ses décors, et au besoin on y verrait du biscuit en relief, des guirlandes, des moulures en spirales, mêlés par-dessus le marché de rosaces et d'ombelles assyriennes, le tout surmonté de bronze ciselé. Autant le détail, pris en lui-même, est délicat, soigné; autant une garniture d'Amours ou de mascarons en pâte couverte ou en biscuit sera bien modelée et d'une glaçure ou d'un grain fins; autant un fond d'émail céladon, gris, bronze, rosé, sera soyeux et délicat, autant une pâte transparente se fondra habilement dans les plis d'une draperie pour laisser percer la couleur du dessous; autant sera joliment composé un sujet en camaïeu, ou peinte une scène colorée, et autant l'assemblage des forts reliefs, des peintures, des bronzes dorés ou des bronzes nus, des pâtes transparentes, sera lourd ou maigre. Le vase Chéret, le vase d'Hercule, sont très pénibles. Le vase de Nîmes a une monture qui rappelle celle des becs de gaz dans un café; oh! Gouthière! Les vases Bertin à têtes d'éléphant, le vase dit d'Entrecolles, n° 53, dont le décor principal simule un treillage; les vases Paris, dits des *Peintres et Sculpteurs*, considérés à la manufacture comme une tentative dans une voie nouvelle, mais si chargés d'ornements raides, hérissés, qui étouffent les arabesques peintes et les pauvres guirlandettes en pâte; le vase n° 183, avec ses branchages

filamenteux en pâtes, trop maigres et si contournés; l'horrible vase n° 249, avec l'enfant peint dans une fleur de *soleil*, entouré de papillons symétriques et jouant au symbolisme égyptien ou hindou, sont des œuvres malheureuses. Bien que le vase Chéret ait eu le prix au concours de 1876, le vase Mayeux, qui a eu le prix en 1875, paraît bien préférable pour l'unité et la simplicité. Nous reproduisons les deux vases du foyer de l'Opéra par M. Chéret (concours de 1876), dont nous louerons la belle composition.

Le grand vase bleu-gris, avec deux enfants assis à la base de son col, serait d'aspect excellent si les figures n'étaient trop grosses pour la dimension de la pièce, et ne semblaient près de tomber. Les fonds vermiculés inspirent assez heureusement les décorateurs de Sèvres, comme en témoignent les vases n° 11, avec branchages légers en pâte grise, sur lesquels passent des branchages bleus peints, et les vases Paris, n^{os} 147, 148 et 151, qui ont des allures persanes. La manufacture a abandonné le décor en cartels peints en imitation de tableaux, et elle tend parfois vers les décors élargis, simplifiés, intenses de ton, dont la faïence a pris l'initiative, sous l'influence des modèles asiatiques.

Les vases n^{os} 12 *bis* et 48, par exemple, avec leurs grands feuillages bleus, sont très japonais; le vase n° 47, peint par M^{me} Escalier; les vases n° 52, de M. Gély; le vase n° 33 et certains vases cylindriques ressemblent à des faïences. Parmi les vases à difficultés, on peut citer ceux dits d'Entrecolles, n° 114, gravés en réserve en pleine pâte par feu Lambert, qui a été un des décorateurs heureux de la manufacture, et les jattes persanes à ajours rebouchés à l'émail. Parmi les décorations les plus réussies, au moins partiellement sinon en totalité, on doit noter celles de M. Dammousse et celles de M. Renard. Les vases dits Boizot n° 61 et la coupe Ducerceau n° 16 sont fort bien décorés par M. Dammousse; la coupe ovale n° 8 a été très bien *menée* par M. Renard.

Les coupes à torsades n° 9, les bouteilles aux lézards n° 115, les vases-carafes *étrusques* n° 7, de feu Lambert, et n° 49, de M. Richard, le vase n° 112 aux ors chinois, les petits vases dits Clodion n° 158, les vases dits Duplessis n° 14, les vases n° 179 et 188, fins de tons et de pâtes sur pâtes; le vase-œuf n° 94, à très beaux médaillons, de Schilt, et le vase n° 99, agréablement peint par M^{me} Apoil, sont des pièces qui réjouissent l'œil par l'harmonie et l'équilibre. Parmi ces pièces, ce sont les imitations orientales et celles du XVIII^{e} siècle qui donnent les résultats les plus parfaits au point de vue décoratif, et les grands vases bleu-lapis sans peintures, avec guirlandes de bronzes dorés, dominent tout.

Parmi les biscuits, ceux de M. Carrier-Belleuse sont remarquables, et

parmi les pièces de service il y a des choses ravissantes : les cabarets en imitation d'orfèvreries turques ou en imitation Watteau; le cabaret n° 210, si fin et si recherché de travail et de coloration; les tasses à la reine; les tasses ajourées et rebouchées à l'émail, où l'on peut admirer soit l'incomparable pâte blanche, soit la belle palette de la manufacture. Nous signalerons aussi un essai de carreau fort beau, et qui surpasse tout ce que la faïence a tenté en fait de plaques à la japonaise. En résumé, Sèvres est sans rival à cause des ressources dont il dispose;



VASE A DÉCOR JAPONAIS.

(Exposition de M. Collinot.)

il a une production inimitable dans le détail isolément considéré, soit de la main-d'œuvre, soit de l'art, mais un manque de parti pris, de sobriété, de vigueur et d'harmonie dans les systèmes généraux de la décoration, dès qu'il s'agit de sortir de la tradition du XVIII^e^ siècle. Sous ce rapport de la sobriété, de la vigueur de la décoration, de l'ampleur et de la fermeté des formes, certaines pièces de M. Deck ou de M. Pillivuyt l'emportent comme résultat décisif sur les tâtonnements modernes de Sèvres, dont l'exposition n'en est pas moins la première de toutes.

Autour de Sèvres, on doit grouper les fabricants de Limoges avec leurs pâtes blanches qui sont les meilleures après les siennes, et avec

leurs pâtes transparentes sur fond coloré, devenues naturellement une application propre à intéresser ceux qui faisaient des blancs sur blancs, et nous y joindrons les décorateurs qui imitent le vieux Sèvres.

A Limoges, les maisons Pouyat et Redon se distinguent spécialement; la première par ses blancs pleins à reliefs, par ses ajours simples ou rebouchés à l'émail, par l'emploi de l'émail stannifère sur la porcelaine, par ses grandes plaques et ses plats à reliefs gris et verts cernés d'or, dessinés à la persane par M. Renard, et dans le goût dont M. Dammousse s'est fait le grand propagateur; et la seconde, par ses pâtes transparentes sur fond coloré, dont le même artiste s'occupe beaucoup, par ses bleus et ses noirs, par ses figurines en biscuit et par ses jolies garnitures en reliefs vivement modelés. Quant aux imitateurs de vieux Sèvres, on peut citer MM. Mansart, Klotz, Thomas, Clauss, Germain et Barreau.

La maison Hache et Pepin-Lehalleur rivalise avec Sèvres par ses tasses charmantes et légères, striées, réticulées, perlées, ajourées et rebouchées à l'émail, treillagées à fond gris, ou blanches à décor bleu avec relief blanc sur fond blanc, qui sont d'un goût et d'une finesse tout à fait hors ligne dans l'industrie privée. Ces fabricants sont du Centre, et certes Limoges ne fait pas mieux.

M. Diffloth, pour ses pâtes sur pâtes et ses jolis craquelés, peut être placé sur la lisière de ce groupe.

A propos de Limoges, nous ne saurions passer sous silence l'école des beaux-arts créée dans cette ville sous l'inspiration et la direction de M. Dubouché, le très savant directeur du Musée céramique. Les résultats déjà obtenus dans cette école promettent beaucoup pour l'avenir.

Notre examen portant plus sur la décoration que sur la fabrication, nous réunissons les fabricants et les décorateurs dans les mêmes catégories. Nous avons déjà signalé quelques fabriques spécialement asiatiques. Celles de M. Vieillard à Bordeaux et de M. d'Huard à Longwy exposent de beaux spécimens et obtiennent des rouges violets, de décor mixte et oriental d'un bel effet. Certains plats bleus, chez M. Vieillard, avec figures peintes, ont beaucoup d'éclat et surtout de force; ses tabourets, ses fontaines sont des œuvres importantes. La variété de ses bleus est remarquable. Quant à la fabrique de Longwy, elle paraît avoir popularisé tous ces menus objets au décor bleu clair à fleurs blanches, jaunes, bleu foncé, en relief léger, maintenant très en vogue et qui est demi-chinois, demi-persan.

M. Pull est toujours le premier des Palissystes, M. Barbizet en est le second et M. Sergent le troisième, avec de grands progrès. MM. Rigal et Sanejouand ont ressuscité les émaux verts ombrants de la défunte

fabrique de Rubelles. La fabrique de Saint-Clément, qui n'a cessé de fonctionner depuis 1758, a repris les faïences de Nancy et tire de nouveaux exemplaires des anciens moules de Cyfflée, qui fit ces petites statuettes populaires du Savetier, des Jardiniers, des Marchands, etc. M. Majorelle, de Nancy, poursuit les mêmes imitations; il y a joint de très grands et beaux vases simulant les laques rouge et verte du Japon. Chacun prend ainsi sa spécialité imitative. M. Samson tient pour le Saxe et le Japon,



VASE A FOND BLEU.

(Exposition de M. Collinot.)

Quimper pour le Rouen, M. Tortat et M. Montagnon pour le Nevers, M. Lévy pour la porcelaine tendre de Saint-Amand. Les uns réussissent bien les applications d'or, comme MM. Demartial et Talandier, et aussi MM. Jacquet et Blot; les autres, les pierres dures, comme MM. Peyrusson, Aubry; ceux-là les métaux, comme MM. Cellière, Beziat: le premier imite à merveille les bronzes damasquinés. Tel a ses fonds d'argent comme M. Baratte, ou M. Bender. M. Constant a trouvé un canton dans la terre rouge à reliefs imprimés gallo-romains, ou dite d'Arezzo. M. Leclère a pris une sorte de genre rustique consistant en reliefs de feuillages verts sur terre brun-rouge. Chez M^me^ veuve Souchet, on modèle en terre de même

sorte de petites figures qu'on teinte en tons de fresque. Les reflets ont fait la réputation de M. Ulysse; M. Brianchon a inventé ces porcelaines nacrées et opalisées qu'on imite chez M. Sazerat à Limoges; dans ses émaux verts, M. Gaidan obtient, peut-être par suite d'accidents de cuisson qu'on utilise, des irisations assez curieuses. Le même M. Gaidan donne à la faïence les aspects de la porcelaine; ses tons doux, fins, s'harmonisant dans le blanc, le gris, le rose, ont eu beaucoup de succès. Les jaspures ont suscité des recherches et de curieuses trouvailles. M. Ernie en a composé une qui est semée d'or, et qui, grise truitée et vaporeuse, flotte comme un manteau d'aurore boréale qui s'éteint dans un fond noirâtre; elle est très japonaise. M. Milet, frère du savant chef des pâtes de Sèvres, se distingue par toutes sortes de tentatives dans l'ordre des jaspures et des semis, et sur les pièces que lui fournit la fabrique de Vallauris il étend des émaux tachetés et mouchetés, de la coloration la vive ou la plus délicate, de même qu'il fait des émaux ombrants, qu'il grave sur engobe. Il y a en lui un des céramistes les plus fins de l'époque.

M. Dammouse fils a son exposition particulière formée de pièces de choix très soignées, très artistiques, où brillent les pâtes transparentes et les reliefs cernés d'or. Tout près de sa remarquable vitrine se trouve celle de M. Avisseau fils, où deux bustes en terre cuite, aux cheveux et vêtements émaillés sont d'un grand sentiment. Nous citerons encore M. James, qui s'amuse à imiter les faïences avec ses grès.

Le groupe qui s'est formé autour du procédé Laurin est assez nombreux. On peut y indiquer M. Schopin, MM. Thierry, Bourgeois, Lefront, Houry, Huvelin, M. Artigue qui obtient des effets fondus d'une grande douceur, et M. Laurin chez qui l'on remarque par contre des essais différents, parmi lesquels un plat avec une tête de femme d'un ton clair, léger, sur fond blanc réticulé à relief est une fort jolie chose.

L'analogie d'aspect nous conduit à citer ici, quoiqu'il s'agisse de peinture sur lave et non de céramique, MM. Lefort et Jouve qui exécutent des paysages très bien abrégés et de grandes figures excellentes de ton et de bel et chaud effet décoratif.

La grande maison Haviland emploie beaucoup le procédé Laurin; elle y adjoint l'application de figurines en terre cuite qui s'y détachent d'une façon très heureuse; elle entoure aussi ses vases de grands feuillages en reliefs très hardis. Avec M. Haviland nous voici arrivés chez les grands faïenciers. Ce qu'on peut noter de plus beau dans son exposition, ce sont les imitations d'émaux sur cuivre relevés de traits d'or.

M. Deck a toujours ses plats et ses plaques à figures ou à compositions; il y applique à présent ses fonds d'or. Ses vases fermes à forme de

bronze, ses émaux bleus, verts, ses belles assiettes rhodiennes, le vase au sphinx, enfin sa statue de Palissy aux tons pâles et satinés, ainsi que ses émaux translucides et ombrants sur cloisons, continuent à affirmer sa supériorité. Nous reproduisons l'un de ses plus beaux plats à figures.

La maison Pillivuyt est forte à la fois dans la faïence et dans la porcelaine. Dans la faïence, ses grands vases verts ceinturés de reliefs gris foncés, ses assiettes à bordures et fonds différents de couleurs avec reliefs, son aiguière et son plateau à fond noir et reliefs grisaille d'une grande netteté; dans la porcelaine, ses services gris ou à bordures d'or sur bleu, lui assignent une place importante à l'Exposition.

Les essais de M. Boulenger, de Choisy-le-Roi, sont fort intéressants. Il exécute des bleus avec ors, très puissants, ainsi que des pâtes rapportées, divisées par des cloisons. Nous donnons ici un groupement de ses meilleures pièces. C'est une maison qui apparaît dans la voie des tentatives artistiques et qui déjà se classe parmi les plus distinguées. M. Champion, sur une plus petite échelle que les précédents, expose de belles pièces à émail intense et à reliefs énergiques. M. Rousseau expose son service dessiné et peint par M. Bracquemond, dans le goût japonais, et qui fut, il y a douze ou treize ans, une grande innovation dans le décor de la faïence usuelle. Le plat avec Amours de petit relief entrelacés est une fort jolie pièce, et, ainsi que les vases ornés de poissons, témoigne que cette maison se tient au niveau du mouvement.

MM. Barlioz et fils ont envoyé un grand vase dont la panse représente une carapace de tortue et qui est décoré de grandes plantes retombant autour du col, et de trophées de poissons, œuvre assez forte de coloration, mais lourde d'aspect. Enfin les puissantes fabriques de Gien et de Creil abordent maintenant tous les genres d'imitation et d'exécution, et Creil se distingue par des recherches assez fines.

En résumé, une céramique très brillante, très variée, mais surtout imitative, voilà la céramique française. Le Japon, la Perse et l'art musulman lui donnent ses plus beaux accents. Dans le détail des couvertes, nous sommes arrivés à n'avoir presque plus rien à envier à l'Asie. Mais comme décors, nous n'avons rien trouvé de français, d'européen, de décisif depuis le XVIII^e^ siècle.

La formule d'un décor européen correspondant à nos besoins, à nos habitudes, aux objets usuels de notre existence, reste encore à découvrir. La décoration monumentale nous la donnera-t-elle? Peut-être.

Les qualités d'exécution d'un décor, la fermeté et la finesse des tons, du dessin et de la composition, nous pouvons toujours y rappeler les artistes, et ils savent entre eux ces choses-là aussi bien que nous; mais

l'esprit, le sentiment d'un décor, voilà ce qu'on ne peut se flatter de leur imposer et ce que tous nos efforts doivent tendre à faire renaître.

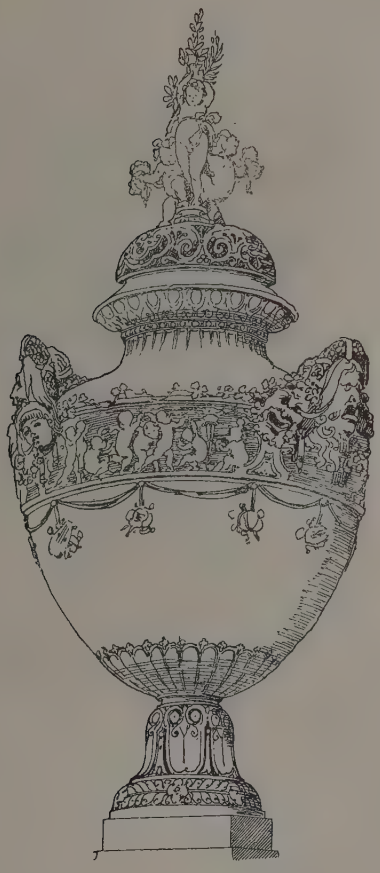
Nous sommes savants, et nous aimons que les choses qui nous entourent nous parlent de l'extrême Orient, de Rome, de la Renaissance, etc., et pendant longtemps encore, jusqu'à ce que nous en soyons saturés, les imitations de tous les pays et de tous les temps feront les beaux jours de l'art industriel français.

La même chose se passe plus visiblement encore en Angleterre. La céramique y est dominée par le Japon, ensuite elle passe à la Renaissance, au moyen âge et à l'antiquité. La fabrique de Worcester, qui a repris le biscuit appelé *parian*, à cause de sa soi-disant ressemblance avec le marbre, biscuit qui avait fait le succès de la maison Copeland en 1855, sous son apparence d'ivoire, obtenue par les phosphates, est presque tout entière vouée au japonisme. Cette fabrique a un goût très fin dans ses imitations, elle applique magistralement les ors au décor; elle obtient des ajours extrêmement subtils et elle les retouche à l'émail *coloré*, comme on fait à Sèvres. Mais c'est une maison délicate, et qui ne tente pas de grandes pièces, se contentant de ses pâtes fines et de ses beaux émaux; maison très redoutable pour l'avenir toutefois.

La maison Wedgwood est venue avec sa gravure à l'acide fluorhydrique sur émail qui enlève le dessin en décoloré et en dépoli sur la couverte brillante, et donne une grande acuité au contour des ornements ou des figures ainsi gravées sur un bleu ou vert noir à transparence très profonde; elle a apporté ses traditionnelles pâtes blanches, toujours fort gracieuses et quelques formes de vases à décor bleu sur blanc et à reliefs, tels que les vases aux cygnes. La fabrication de Wedgwood paraît un peu froide maintenant et sa sévérité austère ou élégante lutte mal contre la fantaisie japonaise. Sans ses terres crémeuses, modelées en figurines, elle sentirait presque le protestantisme.

La maison Minton est toujours la plus puissante, celle qui a les plus grandes pièces, la production la plus variée, et assurément elle fabrique de belles choses, et des choses difficiles à fabriquer. Elle a tenté de reproduire la faïence d'Oiron avec ses incrustations, et certaines petites pièces de cette imitation sont réussies. Les Minton font du vieux Sèvres, ils font beaucoup de japonais, ils ont des bleus et des rouges bruns superbes, ils exécutent des dessins très délicats, des ors incrustés et appliqués, de grands vases à grands feuillages peints très décoratifs, des plats à reflets rouges et or, des jaspures jaunes et violettes très vigoureuses, des imitations d'émaux cloisonnés, des dentelles trempées, des

pâtes transparentes sur fonds noirs, tandis que nous ne réussissons pas ces fonds noirs et que nous n'essayons pas d'y placer des pâtes transparentes ; ils ne *montent* pas leurs vases, mais en imitent les montures en



VASE DE SÈVRES, POUR LE FOYER DE L'OPÉRA.

(Composition de M. Chéret; concours de 1876.)

céramique ; ils ont des plats peints d'après les portraits de Reynolds d'un ton jaune et rouge extrêmement chaud, gras et nourri, qui rend contestable le système de tonalités claires et presque plates que nous avons adopté pour nos têtes peintes dans des plats ; la figure intitulée *Luna* dans un de leurs plats a ce ton gras et nourri qui semble préfé-

rable au nôtre. En un mot, la maison Minton est pour l'ensemble de la fabrication, la beauté générale et la variété des produits l'une des premières de l'Europe. Ce n'est que par certaines pièces opposées à d'autres que nos premiers céramistes l'emportent sur elle.

Quant aux carrelages, où elle a été ramenée au goût moyen âge et Renaissance par le mouvement architectural *jacobite*, *reine Anne*, et des temps antérieurs, l'Angleterre nous surpasse par la variété, la beauté des jaunes sur brun, la recherche des dessins. Cette supériorité est toute naturelle, si l'on pense à l'emploi bien plus fréquent qu'on fait depuis longtemps de ce moyen de décoration dans ce pays, où la mode est revenue de revêtir les cheminées, et elles sont grandes, de carrelages peints ou incrustés. MM. Dunnill et Craven, surtout MM. Mow et C^ie^, et Minton, etc., ont de très belles expositions de cette espèce. Toutefois, on pas n'a en Angleterre de ces carreaux à relief tels que ceux de nos bâtiments de l'Exposition, qui sont une création bien française et dont nous avons parlé plus haut.

La maison Doulton s'est fait une spécialité des grès émaillés, en vases, en revêtements, en balustrades, en fontaines; ses balustrades surtout sont extrêmement curieuses et peuvent jouer à leur tour un beau rôle dans la décoration architecturale.

Après l'Angleterre se distinguent l'Italie et l'Autriche. La fabrique Ginori avec ses majoliques, ses plats à reflets, ses porcelaines de Capo di Monte à reliefs et peintes au pointillé, avec ses coussins si bien imités mais assez puérils, tient la tête en Italie et est une des belles fabriques imitatives de l'Europe. Quelques autres céramistes italiens suivent les traces du marquis Ginori, et d'autres en sont arrivés à imiter d'une façon presque *dangereuse* les vases antiques; mais s'ils veulent être plus dangereux encore, nous leur conseillerons de mieux étudier les mascarons en terre non couverte, qui ornent les anses des vases apuliens et campaniens.

L'Autriche a de beaux grès et s'applique à des imitations de l'ancien Vienne couvert de dorures, ou à des imitations de Saxe et de Perse.

Les poêles de la Suède et de la Suisse se ressemblent et sont d'un goût médiocre avec leurs glaces. La fabrique Rorstrand a conservé les formes rocailles de la faïence suédoise du XVIII^e^ siècle. On estime assez ses imitations métalliques.

Une fabrique du duché de Luxembourg fait des grès très durs. La Suisse a ses poteries originales à fonds noirs bruns et à décors du genre des anciens grès foncés. La Belgique imite le Japon et le Delft bleus, et, pour le reste, ce qui se fait en France et en Angleterre. La Hollande n'a envoyé qu'une pauvre imitation des Delft.

L'Espagne et le Portugal sont intéressants par le caractère populaire et moresque de leur poterie à taches jaunes et vertes, poterie dont l'influence a embrassé l'Italie et la France méridionales. Les guirlandes florales empruntées aux bordures de tapisseries inspirent souvent les faïenciers de ces deux pays. Le Portugal s'adonne aussi aux imitations de Palissy.

En Danemark on suit encore quelques traditions de l'ancienne



VASE DE SÈVRES, POUR LE FOYER DE L'OPÉRA.

(Composition de M. Chéret; concours de 1876.)

fabrique royale, dont on y voit un service à décor scientifique botanique, qui dut être imité lui-même d'un décor célèbre de la fabrique de Tournai au XVIII^e siècle; on imite aussi dans ce pays les boîtes à fleurs de Spa, en se contentant de peindre le décor sur une couverte noire, sans le cuire. En Russie, nous ne voyons que deux grands poêles sans intérêt céramique et les essais personnels d'un peintre, M. Égoroff, qui exécute des espèces de sujets byzantins et des figures populaires sur des plats et des assiettes, non sans talent d'ailleurs. Le petit pays

de Monaco a sa fabrique de poterie, imitant surtout des paniers et des bouteilles en osier entourées de fleurs, d'un genre rustique assez joli.

Nous avons laissé de côté jusqu'ici, mais pour la réunir en un seul groupe, la céramique amusante, humoristique ou populaire. L'Espagne, par exemple, peint sur ses carrelages des scènes de tauromachie, et elle



PLAT EN FAÏENCE.

(Exposition de M. Deck.)

fabrique des formes pour corsets, en grosse terre vernissée, qui sont d'un aspect aussi divertissant que nos grandes poupées en carton pour les modistes. On connaît ces livres à images coloriées pour les enfants, représentant d'étonnantes aventures d'animaux, où les Anglais ont toujours excellé. Ils ont transporté ce genre d'images dans la céramique et décorent les assiettes, les pièces d'un service avec des scènes fort spiri-

tuelles de la vie du poulet et de celle du lapin. L'*humour* en est un peu japonisée, et la fantaisie comique n'y perd pas. On est entré en France dans la même voie, et Creil expose un service en terre de pipe ou cailloutage à fond crémeux et ornements bruns, où d'une manière piquante et légère les personnages européens sont plantés et teintés à la japo-



PIÈCES DE FAÏENCE DE STYLE RENAISSANCE.

(Exposition de M. Boulenger, de Choisy-le-Roi.)

naise au milieu d'incidents de notre vie. La maison Pillivuyt a aussi un service amusant avec l'histoire du rat, et un service avec les allégories de la table et de la nourriture, de même ordre que celui qu'on voit à l'exposition de la maison Wedgwood. En Suède, on peint des silhouettes et des costumes populaires dans les assiettes. Chez nous, la maison Haviland a varié l'ancienne botanique de Tournai et de Copenhague en jetant sur un service des plantes marines, fines de détails et de tona-

lités. Enfin Monaco a mis le portrait, des vers et la signature de Monselet dans des assiettes.

Depuis les Grecs avec leurs statuettes de Tanagra et d'Éphèse, la terre cuite nue ou colorée s'est transformée en innombrables figurines naïves, savantes ou prétentieuses; le grès, le biscuit, l'argile, se sont prêtés en tous lieux à la création de ce petit peuple de groupes et de statuette.

Les plus intéressantes sont les moins sérieuses, celles qui sont simples, spirituelles et un peu populaires. Dès que l'on reproduit les œuvres classiques et supérieures de la statuaire, un caractère de liberté, de gaieté, de naïveté ou de gentillesse *sui generis* a disparu, qui plaisait dans ce monde de petits êtres pimpants, drolatiques ou pleins de naturel. A l'Exposition, la supériorité reste toujours à ces figures de métiers coloriées ou habillées d'étoffes que de longue tradition on fabrique à Naples, en Espagne et au Mexique. Elles ont plus d'expression et moins d'afféterie que les autres. Quelques petits biscuits de notre fabrication représentant de jeunes dames en costume actuel ne manquent pas de grâce ni de piquant. Mais en général on ne sait pas colorer ces pièces chez nous, et les notes de la couleur gâtent presque toujours le résultat obtenu avec la terre nue. M. Ladreyt s'est créé un genre avec ces statuettes, et parmi leur foule il en a plus d'une qui est fort amusante. M. Blot, de Boulogne, a quelque naïveté dans ses pêcheurs, et les maisons Peullier et Laroche exposent certaines pièces délicates. Les petits personnages de la fontaine en grès émaillé de Doulton, exécutés par M. Timvorth, doivent compter parmi les meilleurs de cette série. Il faut espérer que les figurines d'Italie et d'Espagne, les Saxe et les Sèvres, et aussi les petits personnages de Cyfflée, mais surtout les Tanagras, inspireront aux artistes voués à ce joli petit art des idées de vivacité, de grâce, de naturel charmant qui leur manquent encore; la raideur lisse et la prétention maniérée ont besoin d'être chassées de là.

Si d'un coup d'œil général nous embrassons maintenant l'ensemble de la céramique moderne, nous verrons la décoration architecturale assurer pour le moment la prééminence à la France. Nous reconnaîtrons la tendance de l'Angleterre à un goût souvent plus délicat que le nôtre et porté à *transcrire* le décor asiatique plutôt qu'à l'imiter aussi directement que nous le faisons. Mais nous trouverons dans notre pays un mouvement plus vif, une sonorité de tons plus grande, et beaucoup plus de sentiers interrogés. Dans les autres pays, même en Italie et en Autriche, nous ne saurions constater de mouvement céramique, bien que de grands efforts particuliers soient tentés par les Ginori, les Fischer, les Szolnay.

VERRERIE.



Depuis 1867, la verrerie a fait de grands progrès, et plus d'un problème alors posé a été résolu dans ces dix dernières années.

Les verriers font du verre ce qu'ils veulent et lui donnent toutes les apparences : porcelaine, laque, bronze, cuivre. Nous avons déjà vu, à la Céramique, qu'une des grandes préoccupations du fabricant est de simuler avec une matière donnée toutes les autres matières, s'il est possible. Le verre n'a pas échappé à cette manie.

Les irisations, les colorations les plus variées, l'aventurine, l'or chiné et craquelé, l'or dans la pâte, les verres à deux et trois couches, les jaspures les plus compliquées, les émaux les plus fins et les plus épais, l'emploi simultané de la roue, de la pointe et de l'acide pour la gravure, le perfectionnement du coulage et du rapportage, enfin la multiplicité des moyens et des ressources dont dispose la fabrication du verre devient presque un sujet de stupéfaction, lorsque, après avoir jeté les yeux sur ces étalages, pareils soit à une nappe de neige toute frissonnante, soit à des émincés de pierres précieuses, on se met à regarder les objets un à un.

Comme tendances décoratives, en Italie, le verre antique et les verres de Venise; en France, l'émaillerie arabe et l'imitation des formes céramiques ou métalliques japonaises; en Angleterre, sous l'influence du vase Portland, la fabrication du verre à deux et trois couches, la taille et la gravure extrêmement soignées; en Autriche, l'arabesque émaillée sur fonds bleus, rouges, transparents ou opaques, les grandes bordures d'or, l'imitation des vases en porcelaine et la tradition de la gravure; puis partout les irisations et le retour à l'horrible taille à facettes et aux fleurs rapportées : voilà les principaux mouvements généraux qu'on peut signaler.

Au point de vue de la délicatesse, de la recherche, de la coloration variée, c'est peut-être la Compagnie de Murano qu'il faut mettre en tête de toute la verrerie, en donnant à M. Brocard une place presque égale. A Murano on recommence l'ancienne fabrication vénitienne, si compliquée

et si hardie. M. Brocard fait revivre les verres émaillés arabes qui inspirèrent celle-ci. Si l'on prend les ensembles, la France témoigne d'une grande supériorité par la nouveauté, la recherche des formes, les essais divers, la beauté croissante de la matière, le goût qui se maintient. Pour les grandes pièces, la fabrication du verre blanc transparent, l'Angleterre lui tient tête, tandis que l'Autriche, représentée surtout par la grande maison Lobmeyer, remporte le succès pour la décoration de la verrerie usuelle colorée. Mais nulle nation, si elle a ses supériorités ou ses nouveautés sur tel ou tel coin de terrain, n'embrasse à l'Exposition un champ aussi vaste que la France, et ne peut lui être comparée.

Une des raisons, peut-être, qui font nos succès en céramique et en verrerie, c'est qu'à l'exemple des Chinois et des Japonais nous avons une foule de petits ateliers où l'on invente maints procédés, où l'on soigne une spécialité ; les grandes maisons ont une incomparable force d'impulsion, mais c'est d'ordinaire au fond de ces petits ateliers qu'ont lieu les recherches délicates, artistiques.

La finesse, la plénitude, la diversité de l'émail, la richesse du décor, la beauté des ors, sont le triomphe de M. Brocard, dont nous ne révélons le mérite à personne. M. Pfulb se rapproche de M. Brocard et a des réussites dans ses pièces vert clair, sa bonbonnière, son verre à rinceaux bleus et blancs. M. Jean, fils du céramiste, est heureux dans ses irisations prismatiques, ses nuances changeantes ornées de fleurettes en émail et de dessins gravés. Il a obtenu d'étonnantes imitations des irisations métalliques qu'on remarque sur les verres antiques. Voilà un de ces petits ateliers féconds en trouvailles et que dirige un goût distingué. On doit aussi à M. Jean fils des faïences à reflets fort intéressantes.

MM. Ducan et Duponthieu à Créteil, M. Ernis, dont nous avons cité les faïences jaspées, ont aussi des verres émaillés d'imitation arabe qui sont jolis. Chez M. Galli, de Nancy, on peut indiquer le retour à un décor de fins branchages ou de petites figures en noir, mêlées à l'émail et aux filets d'or, qui est plein de goût. M. Galli obtient de beau verre noir et le grave en creux en cernant çà et là le contour d'un peu d'or, comme dans son petit vase aux chats. M. Rousseau déploie non moins de gout dans ses verreries à formes et décors japonais en partie teintés et émaillés, à fond enfumé, et ses imitations de vieilles pièces.

La cristallerie de Sèvres expose beaucoup de verreries à facettes. Curieuses au point de vue de la fabrication, les facettes multiplient les points lumineux, alourdissent les formes et ont un aspect *commun*. Trop de gravure a le même défaut d'aspect commun. Le charme du verre est dans sa transparence et sa légèreté ; il ne faut pas trop le dépolir ni trop



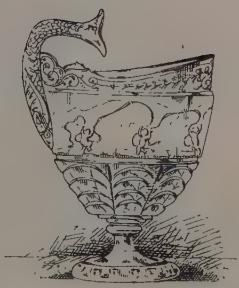


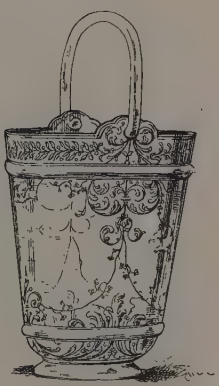




LAMPE A SIX PANS EN CRISTAL OPALISÉ,
MONTURE EN BRONZE.







VASES EN IMITATION DE CRISTAL DE ROCHE, GRAVURE POLIE.

(Exposition des cristalleries de Baccarat.)

le charger. Mais un verre d'un joli galbe, avec une simple gorge gravée, un chiffre d'or ou d'émail, tout au plus quelques fleurettes et des branchages linéaires : voilà le vrai décor en verrerie, croyons-nous. La cristallerie de Sèvres a de ces pièces légèrement ornées et fines de matière.

La fabrique de Saint-Ouen se distingue par des services à bière émaillés blanc et or sur bleu, des verres taillés en spirale, un verre à intérieur doré recouvert de fleurs en émail de relief, et nombre de pièces usuelles gravées et légères d'ornementation. — La fabrique de Portieux expose de grands vases peints imitant la porcelaine, d'autres imitant la laque, l'agate, un service à larges fleurs gravé en creux, des verres colorés d'un ton agréable, des pièces simulant les incrustations d'argent. — La fabrique d'Aubervilliers a envoyé de très beaux vases simulant la laque noire à dessins d'or, dont les applications d'or sont fort belles ; elle imite parfaitement les nacres incrustées, elle *feint* très bien la faïence de Rouen, le tout sans préjudice des facettes et verres habituels à gravures.

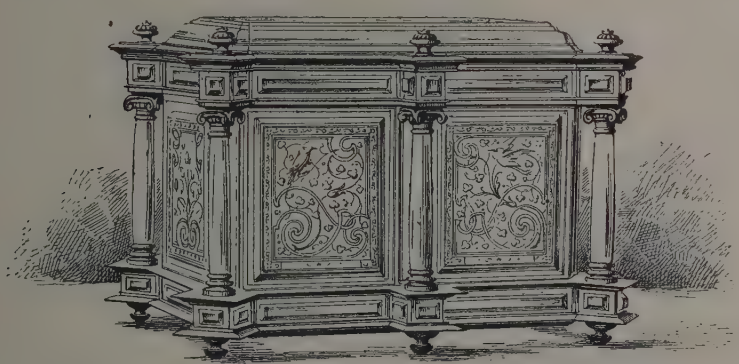
MM. Monot et Strumpf, à Pantin, présentent aux yeux du visiteur un grand et bel ensemble parsemé d'essais nouveaux. Leur aventurine est brillante, chaude et fine. Leurs chinés or et leurs chinés or craquelé sont une création, une de ces inventions tant à la mode qui déguisent absolument la matière employée. Ils ont de jolis verres émaillés ; ils reproduisent les formes vénitiennes et le verre opalin. Ils font de tout : des verreries à facettes et des services délicats ou larges de galbe à chiffres et fleurettes émaillées ou gravées avec de légères bordures d'or.

La cristallerie de Clichy soutient sa réputation ; les services à chiffre pleins de légèreté, les coupes à fleurettes émaillées, les pièces gravées dont cette fabrique a été le grand propagateur en France, les verres à facettes, l'imitation des pierres dures, les ors tulle avec fleurs et chiffres, les pièces à semis gravé, les verres simulant une sorte de nacre, enfin des vases mixtes entre l'aventurine et l'or chiné et en général des formes élégantes : tel est le dessus de son panier.

Ces deux dernières fabriques tiennent le premier rang après Baccarat, dont les innombrables produits, groupés autour de son grand kiosque de cristal, dominent toute la verrerie de France et d'Europe. Les lustres, les tables, la fabrication colossale, se développent ici, en même temps que l'étude des pièces fines est poussée à sa dernière limite, ainsi que la beauté du verre. L'usuel et l'extraordinaire se côtoient dans cet incomparable étalage. Nous y citerons le service gravé aux armoiries anglaises, le surtout monté en bronze doré, les services à chiffres ou armoiries avec bordures d'or, les verres gravés à formes japonaises, le beau seau imité d'une pièce de cuivrerie, les verres arabes, les imitations de por-

celaine peinte, les lampes et vases blancs et noirs à décor doré, l'échiquier en blanc et noir mats, les lampes à fond noir décorées de fleurs en émail de relief, les boîtes en pâte grise, la foison de services et grandes pièces à facettes, les reproductions de Sèvres lapis et de verreries de Bohême, les éléphants-cave à liqueurs, et bien d'autres objets. La tendance de Baccarat est pratique. On s'y inquiète peu du vénitien qui est *antimaniable;* la pièce de Baccarat est presque toujours commode à la main, au contraire. Le goût décoratif y est léger, sobre, bien approprié à la substance ; de là vient cette merveilleuse apparence de neige que prennent les groupes de sa production.

L'Italie ne songe nullement que le verre puisse servir à boire, à



COFFRET DE CRISTAL MONTÉ EN ARGENT.

(Exposition des cristalleries de Baccarat.)

contenir. Recopier tout ce que Venise fit jadis, toute cette verrerie d'étagère, d'amusement, de difficulté, reconstituer les jaspures du verre antique, recommencer les ors sablés ou étalés en dessins entre deux couches de verre : voilà ce que fait l'Italie, c'est-à-dire Venise, car elle seule expose. C'est à M. Salviati qu'on doit cette renaissance. Il a fondé, il y a dix ans environ, la compagnie de Murano, puis il l'a quittée et a établi une fabrique rivale sous son nom personnel.

Parmi les productions de Murano, il faut citer les verres chrétiens à dessins d'or entre deux couches, les verres à sujets peints en émail, les murrhins ou simplement verres jaspés antiques, la reproduction agrandie du verre de Strasbourg, monté sur pied, avec l'inscription en bleu et son réseau en rouge-brun. On se rappelle que ce verre célèbre fut trouvé en 1825, que l'inscription donnait le nom de l'empereur

Maximien, et qu'on le croit fabriqué en Gaule. M. Salviati suit de très près les traces de son ancienne fabrique. On peut mentionner aussi M. Candiani, dont certaines pâtes sablées d'or et d'argent sont très intéressantes. Venise, avec ses flacons, ses perles de couleur, a d'ailleurs toujours conservé une partie de ses vieilles traditions verrières, et il ne fallait que souffler un peu sur la cendre pour raviver le feu. Ces brimborions de la petite fabrication vénitienne sont du reste bien supérieurs en goût, en colorations à tout ce qui se fait ailleurs en bimbeloterie de verre. Celle de la Bohême, par exemple, paraît à côté bien vulgaire.

C'en est fait, ce semble, de cette verrerie de Bohême avec ses colorations jaune et rouge si communes, sa gravure *bourgeoise*. Aussi les fabricants de Bohême commencent-ils à chercher autre chose, comme M. Moser qui imite en émail et or l'orfèvrerie arabe, et tente des fleurs japonaises sur verre entièrement doré. A Vienne, M. Brunfond se livre consciencieusement à la confection des étoffes en verre filé, brillantes et un peu raides. La maison Lobmeyer maintient et développe à l'état artistique les traditions de Bohême. Son exposition est très variée. Les verres teintés rouges, bleus, verts, à bordures d'or, à sujets en camaïeu rose, à arabesques en émail blanc, les anciens verres allemands vert foncé à armoiries, figures, feuillages en émail de ton vif et cru, les imitations de porcelaine, celles de la verrerie arabe : voilà ses grandes opérations. Puis viennent ses blancs neigeux craquelés, les irisations opalines et prismatiques, les réticules, les petits pots à deux couches avec ovales transparents, l'argent et l'or sablés dans la pâte. Enfin, comme objets de premier ordre, de très beaux spécimens de gravure fine soutiennent hautement la vieille réputation de la Bohême.

Comme nous l'avons dit, le fameux vase Portland ou Barberini exerce une grande action sur la verrerie artistique anglaise. Chaque fabricant tient à honneur de montrer des reproductions de ce vase ou des essais analogues. Dans la vitrine Hodgetts Richardson, on voit le vase avec ses deux couches blanche et bleue non encore travaillées, à côté du vase où il ne reste plus que le sujet taillé et gravé en blanc sur le bleu.

Ces essais se vendent des prix fous, et cependant ils commencent à devenir nombreux. Il est permis de croire que la gravure à l'acide en facilite le travail préparatoire.

La grande exposition anglaise est celle de MM. C. Osles, qui ont envoyé tout un ameublement gigantesque en verre. Ils produisent des lustres immenses en longs enroulements, du jet le plus hardi.

MM. Webb et C^ie^ ont aussi une belle exposition. Ils ont imaginé le verre à trois couches, où l'ornement gravé prend des tons très doux par

la transparence des couches l'une sur l'autre. On leur doit un cristal-bronze à irisations, des verres à la vénitienne, quelques lustres-appliques à branches striées assez jolis, de très beaux spécimens de gravure, des pièces très fines, les facettes obligées, des applications malheureuses de boutons, coquilles, fleurs, aigus et pointus, enfin des teintes bleuâtres et verdâtres dans la pâte très réussies. Ils rivalisent avec nos grands fabricants, mais sans montrer autant de variété. Les tentatives japonaises en verrerie et l'émaillerie sont peu développées en Angleterre, où, par



BUIRE ARABE ET VASES JAPONAIS EN CRISTAL GRAVÉ.

(Exposition des cristalleries de Baccarat.)

contre, on obtient une grande légèreté de pâte, et on grave avec beaucoup d'application.

A la suite de ces visites dans les sections de la fabrication d'art industriel moderne, l'impression définitive est celle d'un progrès constant, d'une amélioration continuelle de l'aspect général, puisque l'art antique, l'art oriental, celui de la Renaissance, sont copiés et recopiés sans cesse et constituent un fond élégant, capricieux, ferme, où se perdent les défauts des essais plus ou moins indépendants et nouveaux. Mais ne serons-nous donc que l'âge des copistes?

A. R. DE LIESVILLE.

EXPOSITION UNIVERSELLE

LES ARMURES ET LES ARMES ANCIENNES

AU TROCADÉRO

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



N suivant l'ordre indiqué déjà dans un précédent article de la *Gazette*, c'est, selon droit d'importance, par la collection de M. Spitzer qu'il faut commencer l'énumération des plus remarquables pièces d'armes exposées au Trocadéro.

Chacun des admirables spécimens qui composent cette principale collection mériterait une étude spéciale; mais, en raison des limites assignées nécessairement à cette notice, les descriptions y seront très sommaires, bien malgré nous.

M. Spitzer a disposé en très belle ordonnance, salle IX, dans douze des dix-neuf vitrines qu'il occupe, les quatre cents pièces d'armes qu'il a prêtées de sa collection. Cet ensemble partiel présente d'abord treize armures des plus remarquables : ce sont des harnais blancs ou dorés, de guerre, de joute ou de *parement*.

Le plus précieux de tous date du XV^e^ siècle. Il est en acier au clair de la façon de Nuremberg, et chacune de ses parties, salade, placard ou plastron, jambières, garde-bras à longue pointe et gantelets, sont relevées de fines cannelures et bordées d'un dentelé ouvré en forme de trèfle.

1. Voir *Gazette des Beaux-arts*, 2^e^ période, t. XVIII, p. 510.





Duiardin, sc!

Exposition Universelle.

ARMET ET RONDACHE DU XVIe SIÈCLE

(Collection Spitzer)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. Vve A. Cadart, Paris

Cette élégante armure, que représente le dessin ci-dessous, n'a, dans les musées, qu'une seule rivale, celle qui, à Vienne, dans la célèbre collec-



ARMURE EN ACIER DU XV^{e} SIÈCLE.

(Collection de M. Spitzer.)

tion d'Ambras, est désignée comme ayant appartenu à l'empereur Maximilien I^{er} (1470-1494). Celle de Paris est peut-être plus belle.

Après cette merveille de l'art des impérales *platner*, dont certains

furent anoblis pour leurs talents, il faut signaler, dans la vitrine placée (même salle) devant la porte d'entrée, une splendide demi-armure de parement du XVIe siècle; elle se compose d'un casque ou armet, que nous donnons dans l'une des deux gravures hors texte qui accompagnent cet article; d'un corselet, de larges faltes ou tassettes et de gantelets. Ces différentes parties sont décorées de sujets de batailles et de trophées de guerre repoussés en ferme relief et très habilement ciselés par quelque maître florentin. Cette œuvre précieuse fut, nous l'avons déjà dit, payée en Angleterre 20,000 livres sterling (500,000 francs); puis, après l'incendie du Pantechnikon, à Londres, où elle fut très menacée, elle passa dans la collection de M. Spitzer, où nous la voyons figurer maintenant.

Dans l'étroite vitrine qui fait face à la porte de sortie de cette même salle, rayonne, dans toute sa perfection d'ensemble, au-dessus de certaine dague à monture émaillée, une rondache dont on peut juger du bel aspect par notre planche, où elle est gravée au-dessous du casque déjà désigné. Elle a été rapportée d'Allemagne par M. Spitzer, et maintenant elle représente dans sa collection la pièce capitale d'une série de six autres magnifiques rondaches, disposées dans les larges vitrines latérales qui occupent les parois de cette salle étincelante.

Il faut citer aussi les vrais bijoux que reproduit notre seconde planche, c'est-à-dire un admirable marteau d'armes, de forme vénitienne et une masse d'armes d'un travail des plus parfaits, dont la hampe porte la devise de Henri II : *Donec totum impleat orbem*, avec cette signature : *Salvador me fizo*. A côté de cette arme royale, sont placés deux fers de pertuisanes, magnifiquement décorés de ciselures et d'or. L'un des deux, du XVIIe siècle, porte l'écusson de France et de Navarre.

Au-dessus de ce groupe, d'un mérite tout à fait exceptionnel, est posé un très élégant casque du XVIe siècle (forme bourguignote), dont les faces latérales sont décorées de sujets de guerre repoussés et délicatement ciselés sur fer en couleur grise.

Comme il est impossible, nous le répétons, de décrire une à une toutes les belles choses que renferme, en fait d'armes, cette salle IX, il faut se borner maintenant à indiquer seulement les différents genres de *bâtons de guerre* qui s'y trouvent représentés par types privilégiés. Ici, ce sont des épées dont certaines datent du XIVe et du XVe siècle, telles que celle dont la monture de cuivre forme une sorte de grande fleur de lis. Plus loin, ce sont des dagues finement ciselées, dont quelques-unes forment *armes doubles* avec des épées.

Au centre de la salle sont les arquebuses les plus belles qui se puissent voir, même dans les musées de Vienne ou de Dresde.

Rien ne peut décrire la finesse du travail qui décore leur fût de bois incrusté, ni des délicates ciselures dont leurs serpentins, leur garniture de rouet, leur canon et leur monture sont littéralement surchargés.

Si l'on quitte ces vitrines centrales, on trouve, placés çà et là,



PULVERIN EN FER CISELÉ (XVIe SIÈCLE).

(Collection Spitzer.)

quelques beaux casques représentant chacun un type de ces genres particuliers : barbute, bacinet, bicoquet, salade, armet, bourguignote, morion et cabasset.

Puis, ce sont les pièces de renfort d'armures, placards, bavières et grandes buffes ; les chanfrains de parement, les étriers, les éperons, les targes de tournois ou les rondelles de duel, et enfin les armes d'hast,

glefen, *roncole*, *spiedi*, pertuisanes, corsecques et hallebardes, qui, avec les arbalètes, terminent la série des armes de *longue main*. A la page précédente et à la page 707 sont représentés deux des beaux *pulvérins* qui complètent, comme accessoires, les séries d'arquebuses. Tel sont, en résumé, la fleur et l'ensemble des œuvres d'armurerie exposées par M. Spitzer.

Les pièces qui, dans la collection de M. Riggs, doivent être considérées comme principales, sont deux brigandines du XV^e^ siècle (armures légères formées de petites lames d'acier recouvertes d'étoffe). L'une de ces brigandines est garnie de velours vert; c'est la plus complète des deux. Ce qui est d'une extrême rareté, ses manches ou brassards lui sont, depuis quatre cents ans, restées fidèles comme par miracle. Je doute qu'il en subsiste un second exemple.

L'autre brigandine, également très curieuse, mais sans ses brassards, est revêtue de ce beau velours rouge de Gênes qui dénote, rien que par sa trame et sa chaude couleur, l'ancienneté de ce harnais qui est, comme le précédent, finement clouté de rivets à tête dorée. On voit dans certaine chronique pisane que le velours rouge était, au moyen âge, l'étoffe de couleur qu'adoptaient, dans leur revêtement militaire, les capitaines et condottieri italiens.

Dans les vitrines horizontales de M. Riggs, il faut désigner encore d'autres belles armes, dont les plus remarquables sont surtout deux épées du commencement du XV^e^ siècle. Elles sont d'une élégance de forme irréprochable et proviennent toutes deux de l'ancienne collection de sir Samuel Meyrick, à Goodrick-Court (près de Londres). On peut les voir décrites et représentées sous les n^os^ 3 et 4, dans le livre publié sur l'ancien équipement militaire par leur ancien possesseur.

Après ces pièces tout à fait remarquables, figurent deux autres épées à tranchant et à pointe émoussés, sorte de fleurets d'espadons « fechtdegen ». C'est avec ces *bâtons d'armes*, — ainsi disait-on du temps de leur usage, — que, comme étude du jeu de l'épée, s'escrimaient sous les treilles, au son des fifres et des tambours, les lourdauds allemands des guerres de la Réforme.

Le graveur Jost Amman a représenté de ces scènes spadassines. Il dessina entre autres une centaine de planches pour le livre d'escrime de Joachim Meyer, publié à Strasbourg en 1570. L'on peut voir par ses

dessins comment se maniaient alors, dans les salles d'armes, les épées *mousses* que nous signalons comme objets absolument rares aujourd'hui, surtout à l'état double de jeu de fleuret.



PULVERIN EN IVOIRE; MONTURE EN CUIVRE DORÉ (XVIe SIÈCLE).

(Collection Spitzer.)

Après ces belles et curieuses pièces, nous ne ferons plus que citer une très remarquable réunion de casques de toutes formes et catégories, deux très fines arquebuses, quelques charmantes épées du XVIe siècle, quatre belles museroles et une bien curieuse série d'anciens mors de

chevaux de guerre. Les uns sont très remarquables par leur forme toute primitive; les autres, par la disposition variée de leur liberté de langue et de leurs branches. Il y en avait au XVI^e^ siècle de bien des façons, tels que, par exemple, à la française, à la bâtarde, à la tudesque et à la turquesque.

Il faudrait, pour décrire tout cela, disposer d'un espace qui nous manquerait ici, et nous ne pouvons, nous le répétons encore, qu'indiquer la fleur des plus beaux objets en fait d'armes : ce qui devrait s'appeler le dessus du panier.

Avec ceux-ci, se remarque (même salle), dans la vitrine 7, une dague d'une forme exquise, toute damasquinée d'or, — monture et garniture de fourreau. Elle appartient au vicomte de Lamotte.

Parmi les armes polonaises exposées par le prince Ladislas Czartorysky et par le comte Dzialynsky, dans les vitrines horizontales et contre les parois de la salle XI, on doit remarquer plusieurs sabres précieux de forme moscovite, dont un à lame dorée et ornée de légendes, a pour monture une poignée de jaspe.

Dans les autres vitrines disposées en carré, sont placées des masses d'armes à l'orientale, des bâtons de commandement, des ceinturons et autres somptueux objets militaires, parmi lesquels sont couchées deux belles épées de chef de troupes moscovites du XVII^e^ siècle, dont le fourreau et la monture de poignée sont parsemés d'un grand nombre de turquoises.

Contre le mur des deux parties latérales de la galerie, sont rangées douze curieux corps de cuirasse avec brassards et cabassets, harnais de cavaliers polonais au XVII^e^ siècle. Leurs casques à la moscovite, c'est-à-dire de forme quelque peu asiatique, sont à garde-nuque et à jugulaires ajourées en cœur sur chaque oreille; ils présentent de face une très large flèche plate et tombant devant le visage.

Trois de ces armures sont formées d'écailles et quatre autres sont garnies entre les épaules d'une haute tige de fer remontant droite en façon de queue d'écureuil. Dans toute sa hauteur, sont fixées des plumes fermes simulant une sorte d'aile ouverte. Cette aile devait, en s'agitant par le vent durant les évolutions de cavalerie, produire un effet très étrange, destiné sans doute à intimider l'ennemi. On voit cet ajustement, quelque peu sauvage, représenté dans les gravures de La Belle.

Après ces raretés luxueuses et historiques, il reste à signaler deux très beaux casques polonais à garde-nuque, oreillettes et flèche nasale, dont les timbres, semés de quelques pierres de couleur, sont dorés presque en totalité.

M. Basilewsky, un des gros bonnets de l'Exposition, lui a prêté en fait d'armes quelques pièces très remarquables, entre autres une magni-



TARGE ITALIENNE (XV^{e} SIÈCLE).

(Collection Basilewsky.)

fique targe italienne, sur laquelle se modèle presque en ronde bosse un Saint George à cheval combattant le dragon.

Nous reproduisons cette belle targe, qui appartenait très anciennement à la famille Contarini de Venise. M. Basilewsky l'a payée 25,000 fr., dit-on, en 1875.

Dans la même vitrine, figure une merveilleuse épée du XIIIe siècle. Elle faisait partie, en 1870, de la collection du comte Demidoff à San-Donato.

Plusieurs notices explicatives ont été écrites au sujet de ce glaive chevaleresque : l'une par M. Sébastien Ciampi, à Varsovie ; une autre par M. Fortia d'Urban ; M. de Labanoff s'est occupé aussi de recherches sur cette arme[1]. Enfin M. J. Tastu, après avoir lu et restauré les légendes niellées que présente la poignée, légendes, dont il réfute la traduction faite par M. Ciampi, a rédigé pour le comte Demidoff un travail manuscrit qui tend à prouver que l'épée dont il s'agit provient du grand maître de l'ordre des chevaliers teutoniques, Herman de Salva (1210-1239).

Quoi qu'il en soit, elle présente le plus grand intérêt par sa grande beauté artistique, et par les inscriptions en lettres moitié latines, moitié gothiques, qui sont disposées sur sa monture d'argent plaquée d'or et rehaussées de parties émaillées.

Sur les *helz* ou branches de croix, à extrémités méplates, on lit, en suivant l'opinion et le déchiffrement de M. J. Tastu, d'un côté : « Quiconque ces ✠ noms de Dieu avec soi porterait, nul péril à lui point ne nuira. » De l'autre côté : « Cette figure vaut pour l'amour des rois et des princes, les colères des juges. »

Auprès de ce glaive précieux est suspendue une épée allemande (1501-1510). Elle provient de l'ancienne collection de sir Samuel Meyrick à Goodrick-Court, où, pour la gravure de la lame, elle était citée comme œuvre d'Albert Dürer. La monture est remarquable, surtout en ceci que le pommeau, — façon de Nuremberg, — est en cuivre doré, tandis que les branches de garde sont d'acier. Nous connaissons un grand nombre d'autres exemples très anciens de l'association de ces deux métaux dans la monture des épées. C'est ce que les amateurs, il y a dix ans, ne voulaient pas admettre encore.

Au-dessous et au-dessus de cette épée et d'une rondache des plus somptueuses, sont placées deux montures de dague du XIIIe siècle et

1. « Il y a erreur, dit M. de Labanoff, dans la description imprimée de M. Ciampi sur la manière dont cette arme précieuse est parvenue entre nos mains. Probablement le comte Vincent Krasinski, qui lui en avait communiqué le dessin, ne s'était pas bien rappelé les détails que je lui avais donnés à ce sujet. Il est positif que je lui ai certifié alors (en 1818) que ce glaive avait été trouvé dans une forteresse turque prise en 1810; mais je n'ai pas dit que c'était par moi, car je venais d'en faire l'acquisition en 1817 à Moscou, pour 4,000 roubles, d'un Arménien. Mais celui-ci n'était que le prête-nom d'un personnage employé pendant la campagne de Turquie en 1810 et 1811, et que je connaissais du vue. » (Relation autographe de M. Labanoff.)



Dujardin, ac. Exposition Universelle.

MASSE ET MARTEAU D'ARMES, PERTUISANES

(Collection Spitzer)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Vve A. Cadart, Paris.

deux casques des plus remarquables; l'un est une salade allemande à vue coupée (du commencement du xv^e^ siècle). Elle provient de l'arsenal de Saint-Iréné, à Constantinople; l'autre, en forme de bourguignote, représente une tête dont la place du visage reste libre et dont le crâne garni de cheveux taillés court à l'antique est ceint d'une couronne quernée (couronne de chêne), « faicte d'or, et de là vient la façon que, quand le Sénat et le peuple de Rome vouloyent honorer leurs bons ou même leurs mauvais empereurs, ils les figuroient ayant sur la tête la couronne de chesne ». (Guillaume Du Choul, 1581.)

Ce casque ayant donc une mine tout impériale a été rapporté d'Espagne et figura dans la vente de ce cher et regretté Fortuny, où il fut adjugé au prix de 10,000 francs.

Il faut citer aussi une très élégante rapière avec « le poignard de même ». Ils ont jadis appartenu au Musée de Dresde et depuis aux collections de MM. Debruge et de Saint-Seine. A la vente de ce dernier ces deux charmantes pièces formant *armes doubles* furent adjugées au prix de 16,600 francs.

Dans les vitrines de M. le baron Adolphe de Rothschild, salle VII, nous signalerons d'abord, comme exemple des gros prix d'aujourd'hui, une épée ou mieux une sorte de sabre dont la lame droite est, vers le talon, compliquée d'un pistolet.

Cette arme, portant une monture de cuivre ciselé composée seulement d'une branche de croix d'une poignée décorée de rinceaux et de trophées, et d'un pommeau en tête de lion, a été payée, hôtel Drouot, en mars 1875, à la vente de feu M. Séchan, 52,500 francs, y compris les frais. Nous avons déjà cité cette épée; M. Séchan l'avait achetée, il y a environ quinze ans, à Constantinople, pour une dizaine de louis, disait-il.

Dans la même vitrine sont disposées en diagonales deux très belles rapières; l'une, de travail allemand, est tout à fait par son mérite, la sœur d'une des plus belles épées du Musée de Dresde, celle qui figure au centre du groupe 25; l'autre d'origine peut-être italienne, mais de monture à l'espagnole, est également très belle. Sur sa coquille hémisphérique d'acier finement repoussé et jadis doré, sont représentés, ainsi que sur le pommeau, divers combats de cavaliers.

Plus loin, dans la vitrine 16 de cette même salle, sont renfermées

deux admirables arquebuses et une bien jolie dague à l'allemande, dont toutes les parties, poignée, monture de coutelets et fourreau, sont décorés de délicates arabesques d'or damasquinées.

M. Sommier a exposé dans une vitrine horizontale (même salle) une rapière, une arquebuse et une masse d'armes. L'épée, qui date de 1625 environ, est une des plus élégantes qui se puissent voir dans ce genre de gardes, encore de mode vers la fin du XVII^e^ siècle. Ces gardes d'acier bruni sont en partie relevées de plaqué d'argent doré par places. Dans l'ornementation qui les décore se répètent, au milieu de festons de fleurs et de trophées, les armes couronnées de la famille Albani, à laquelle appartenait le pape Clément XI.

Cette admirable rapière achetée en Italie, vers 1834, par le vicomte de Courval, qui la paya 700 francs, appartenait alors à un avocat de Rome, qui possédait en même temps la merveilleuse épée émaillée qui passa successivement des anciennes collections Debruge, et Soltikoff, dans celle de l'empereur Napoléon III.

Sa rivale, que nous décrivons, fut adjugée à la vente de la collection du vicomte de Courval, sur l'enchère de 3,750 francs à M. Beurdeley, qui l'acheta pour M. de Saint-Seine, après la mort duquel M. Sommier l'a payée, salle Drouot, 34,500 francs plus les frais.

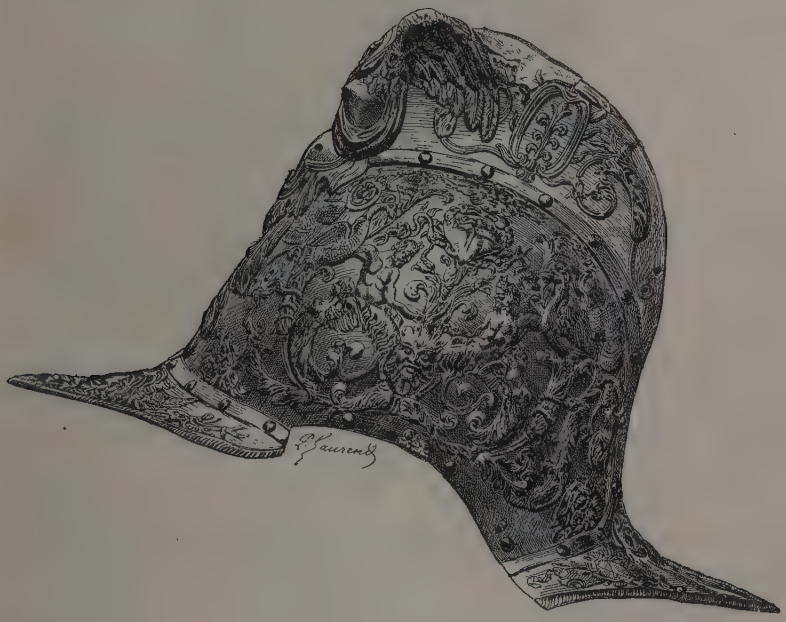
L'arquebuse placée dans la même vitrine provient, comme la rapière en question, de la vente Saint-Seine (avril 1875); elle y fut payée 19,500 francs sans les frais. Après avoir appartenu à M. Baron et ensuite à M. Sommesson, elle avait été en 1848, à la salle des Jeûneurs, adjugée à M. de Saint-Seine au prix de 1,450 francs.

Elle est, dans le catalogue de la vente Sommesson, décrite comme il suit sous le n° 205 : « Très belle arquebuse à rouet et à joue, de travail français; le canon et la platine sont couverts d'arabesques en ciselure brune sur fonds incrustés d'or; le fût est richement incrusté d'ivoire.

« Conservation parfaite. — Elle provient de la collection de M. Baron.

« Une belle fourchette de travail identique, et contenant une épée à l'intérieur, accompagne cette arquebuse. Ces deux pièces se vendront séparément. »

Au milieu des précieux objets exposés par le baron Charles Davillier est suspendue une magnifique rondache du XVI^e^ siècle, en fer repoussé, rehaussée de damasquinure d'or; c'est la seule rondache damasquinée



CASQUE EN BRONZE (XVI^e^ SIÈCLE).

(Collection Odiot.)

qui soit à l'Exposition. Le sujet central qui la décore représente, en ferme saillie, un personnage cuirassé assis dans une forêt et tenant un épieu. Vers lui semble accourir une femme vêtue à l'antique, tandis que l'Amour décoche une flèche au guerrier.

Dans la salle IV se trouve la curieuse collection de M. Victor Gay. Elle se compose de quelques très intéressants spécimens d'épées des hautes époques et d'un très grand nombre de pièces de monture de dagues et de couteaux militaires des plus anciens temps. Une série de ces très rares dagues des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles, bien entières et de

bonne conservation, domine tout cet ensemble par son mérite archéologique.

La vitrine du capitaine Dupasquier contient un assez grand nombre de pièces d'armes d'un choix très heureux des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, entre autres trois belles rapières et surtout de très jolis pendants d'épée ; ils sont de velours vert garni de lisérés de passement, de bouclons et de bossettes de cuivre doré.

M. Maillet du Boulay, dans la grande vitrine où sont disposés quelques objets de sa belle collection, a exposé deux très élégantes rapières ; l'une surtout, dont les gardes d'acier finement ciselées sont ornées de trophées dorés, est une pièce de premier ordre.

Dans la partie basse de la vitrine de M. Odiot sont placés deux épées décorées : l'une de *tauchie* d'argent, l'autre d'appliques dorées, un devant de cuirasse ou corcelet, et un casque forme bourguignote en bronze repoussé, œuvre très remarquable du XVI^e^ siècle (première moitié).

La gravure que nous donnons page 713 peut bien mieux qu'une description donner une idée de l'ornementation de ce beau casque.

En terminant par les quelques pièces d'armes qu'ont prêtées les musées de province et les amateurs s'occupant spécialement de l'âge du bronze, nous avons à citer les armes antiques que renferme une des vitrines de la salle I.

Ce sont des casques, précieux par la pureté de leur forme, et de très belles épées, en façon de feuilles de glaïeul, exposés soit par les Musées de Saint-Germain, de Falaise et de Rouen, soit par M. Julien Gréau, le baron de Vauquelin, M. J. Desnoyer, M. Mowat, M. Castellani et M. du Burguet, qui possède une des plus élégantes épées de cette précieuse série.

Plus loin, dans l'espace que divise le grand escalier, se trouvent les six pièces de harnais d'un gladiateur qui furent achetées pour les Tuileries à la vente Pourtalès. Ces pièces en bronze repoussé sont un casque

de la plus grande beauté, deux brassards, des grèves et une sorte de targe d'épaule présentant en saillie des figures et des ornements.



ARMURE DITE DE BOABDIL.

(Envoi de l'Armeria Real de Madrid.)

Ces armes furent, en 1802, envoyées comme présent par le roi de Naples au premier Consul.

Dans la salle IV est placée une merveille archéologique appartenant

au musée de Troyes, sous cette dénomination « armes attribuées à Théodoric ».

Un travail très savant, orné de belles planches représentant ces deux précieuses épées trouvées à Pouan en 1840, a été publié par M. Peigné-Delacour, sous ce titre : *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451* (Paris, 1860). Quoi qu'il en soit de l'origine de ces armes, rivales de l'épée de Childéric conservée au cabinet des Médailles (Bibliothèque nationale), elles représentent, par leur ancienneté, leur belle forme et leur somptuosité d'aspect, ce que l'Europe possède de plus précieux en ce genre.

Également dans la salle IV où figure une bien curieuse lame de branc d'une grande pesanteur et ancienneté (collection de M. de Longpérier), sont disposées par groupes quelques rarissimes épées du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle; elles appartiennent au Musée de Saint-Omer, et sont, par le beau caractère de leur forme et aussi à cause de curieux poinçons et inscriptions que présentent leurs lames, tout à fait de vrais trésors. Elles rappellent, nous l'avons déjà dit, la série d'épées trouvée au Gué de Véluire et à Lille-d'Elle (Vendée) qui furent envoyées par M. Benjamin Fillon à l'Exposition universelle de 1867.

Le Musée de Lyon est représenté au Trocadéro par un chanfrein de parement du XVI^e^ siècle et par deux grandes pièces de selle, troussequin et arcade de garot. Toutes les parties de ces magnifiques objets sont décorées de sujets guerriers et allégoriques repoussés et ciselés avec tout l'art imaginable. Le devant de la selle seulement est enrichi de damasquinure d'or d'une grande finesse. Il faut remarquer que l'ornementation de ces différentes pièces est absolument du même style, de la même composition de dessin et du même travail comme ciselure que celle de l'armure dite de Henri II que possède le Musée du Louvre, laquelle, d'après certains cartons publiés en photographie il y a quelques années par M. de Hefner-Alteneck, serait de composition si ce n'est d'exécution allemande[1].

L'Espagne n'a envoyé à l'Exposition du Trocadéro que quelques armures, casques, rondaches, épées et armes à feu. On ne peut considérer

1. Dans un travail publié il y a quelques années par M. de Hefner-Alteneck, se trouvent reproduits en photographie des dessins originaux de maîtres allemands d'après

comme armes les moulages bronzés qui sont joints à cet envoi, et qui semblent bien indignes de figurer parmi les spécimens provenant de l'Armeria Real de Madrid.

Cet ensemble relativement assez mesquin présente cependant par son arrangement un aspect quelque peu solennel.

Sur un très haut piédestal piaffe une armure d'acier au clair de grand appareil : c'est selon le texte du catalogue le harnais équestre de l'em-



CASQUE DIT DE BOABDIL.

(Envoi de l'Armeria Real de Madrid.)

pereur Charles V « *à l'époque de la prise de Tunis* ». A chacun des quatre angles de cette sorte de monument, se dresse sur un socle une armure qui supporte une pancarte. La première, toujours selon l'indication, est une armure de Philippe III ; la seconde est déclarée avoir appartenu à Gonzalve de Cordoue (dit le Grand Capitaine) ; la troisième, une armure de parement d'acier repoussé et doré, est attribuée au duc

lesquels fut ciselée l'ornementation d'ensemble d'armures de parement destinées à des rois de France.

Cet ouvrage fut édité à Paris par la librairie des frères Tross.

d'Albe. Enfin la dernière des quatre, qui appartient comme date à la seconde moitié du XVII[e] siècle, est, à en croire son écriteau, celle que porta Christophe Colomb, qui a (toutefois après les Scandinaves) découvert l'Amérique en 1493, ce qui tendrait à insinuer que ledit Colomb survécut bien plus d'un siècle à son retour du nouveau monde. Ainsi tous les jours apprend-on, avec le secours des renseignements palpables, quelque chose de nouveau.

D'après les indications données par le catalogue sur les épées groupées en trophée dans la salle espagnole, on retrouve cette même manie d'attribuer, par caprice ou par vanité, certaines armes à certains grands hommes. Grâce à cette mode quelque peu surannée, on admire au Trocadéro, parmi les onze épées, dont trois seulement sont remarquables, celle de Hernando de Alarcon, la rapière de Don Diego Lopez de Haro, celle du comte de Nassau, celle du comte de Lemos, du comte-duc d'Olivarès, de don Alvaro de Sande. Enfin au sommet du trophée est une très belle épée d'arme de Charles-Quint, dont la lame à talon doré présente les emblèmes de l'empereur : les colonnes et sa fameuse devise *Plus ultra*. Celle-là, au moins, est peut-être bien attribuée.

La plus remarquable pièce d'armes de l'envoi espagnol est une magnifique salade toute gravée et en partie dorée.

Son ornementation se compose d'entrelacs à la mauresque et de rinceaux dans le style italien de 1490. Elle est désignée comme ayant appartenu au roi Boabdil, mais cela n'est guère possible en raison du caractère des ornements qui la décorent.

On peut juger de la beauté de son ensemble par le dessin que nous en donnons à la page précédente.

E. DE BEAUMONT.

EXPOSITION UNIVERSELLE

AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II.

En 1867, l'article que M. Philippe Burty écrivait dans la *Gazette*, à propos des gravures exposées, commençait ainsi : « Rien ne démontre mieux la fin prochaine et irréparable de l'art de la gravure qu'une visite dans les galeries des Beaux-Arts à l'Exposition universelle. Lorsqu'on aura interrogé toutes les sections, parcouru toutes les rues, voyagé tout autour de ces compartiments qui fragmentent l'espace comme les alvéoles divisent un gâteau de miel, il restera acquis que le monde se désintéresse de la gravure sur métal, que l'eau-forte succède au burin, que la lithographie agonise, que le bois est en péril, que le « procédé » tend à supprimer le burin, l'eau-forte, la lithographie et le bois, et que l'agent provocateur de ces menées révolutionnaires, c'est, directement ou indirectement, la photographie. »

Ces paroles chagrines sont de mise aujourd'hui comme elles l'étaient il y a onze ans, et cependant convenons que le mal signalé par notre confrère, si compétent en ces matières, n'a pas empiré sensiblement depuis cette époque; au contraire, il semble que la gravure ait repris quelques forces : l'intéressante malade ne veut pas mourir. Je serais

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 634.

mal venu à m'écrier : « Les gens que vous tuez se portent bien », mais j'ai le devoir de constater que le fâcheux pronostic de M. Burty ne s'est point encore réalisé : personne plus que lui ne doit s'en réjouir, j'en suis certain.

La gravure au burin, la plus compromise de toutes, se défend avec une énergie particulière; il est vrai qu'elle a trouvé dans l'État, dans la Ville de Paris, dans les sociétés d'amateurs et les revues spéciales, comme la nôtre, une tutelle sérieuse. Privée de commandes officielles et de l'appui des sociétés, elle n'eût probablement légué que son souvenir à l'Exposition de 1878. A tort ou à raison, le public lui refuse ses faveurs : on lui trouve l'air froid et guindé; sa vieille réputation d'exactitude est fortement ébranlée depuis qu'elle est soumise au terrible contrôle de la photographie; comme donnée esthétique, elle n'est plus dans le mouvement, car ce qu'elle poursuit, c'est la forme, et le goût du jour est à la couleur; enfin, à une époque où l'on est si pressé de jouir et où les grands succès de la peinture, ceux précisément dont elle pourrait prendre sa part, passent comme les roses, on lui reproche d'arriver toujours trop tard, comme certains carabiniers fameux. Voilà bien des griefs, et je n'ai pas encore relevé le principal : le prix élevé de ses épreuves.

Malgré toutes ces imperfections inhérentes à sa nature, nous persistons à croire que la gravure au burin n'est pas en danger de mort; ce qui lui manque le plus, en réalité, ce sont les bons graveurs. Jamais le goût des estampes n'a été plus répandu; si les amateurs se tournent de préférence vers l'eau-forte, ce n'est pas par économie, — les belles épreuves se vendent à des prix très élevés, — c'est qu'il y a aujourd'hui des aquafortistes du plus rare mérite; parmi les graveurs en taille-douce, au contraire, le talent ne dépasse pas une bonne moyenne. Ce n'est pas assez pour affriander le public : on ne saurait lui demander de faire entrer en ligne de compte les difficultés du métier; il en ignore; le résultat est tout pour lui, et personne n'a le droit de lui donner tort à ce propos.

Autre est le devoir de la critique; aussi ne parlerai-je qu'avec respect des artistes qui représentent, à l'Exposition universelle, le grand art classique de la gravure. Tels qu'ils sont, ce sont encore les nôtres, les Français, qui marchent à la tête de cette respectable phalange. Leur chef incontesté, un des derniers maîtres du burin, M. Henriquel Dupont, a depuis longtemps renoncé aux expositions; elles n'ajouteraient rien à sa renommée. Mais on regrette de ne pas voir au Champ de Mars l'œuvre d'un artiste mort d'hier, qui nous eût fait le plus grand honneur : je veux parler de Rousseaux. Des mains pieuses ont recueilli et exposé les ouvrages de Martinet : cet hommage était dû à sa mémoire; mais com-

ment n'a-t-on pas pensé aux figures de la Poésie, la Renommée et la Vérité gravées par Rousseaux, d'après la gouache du Corrège qui est au Louvre, et surtout à son délicieux portrait de *M^me^ de Sévigné* d'après le pastel de Nanteuil ! Si intéressante que soit l'exposition de MM. Bertinot, Levasseur, Danguin, Salmon, qui représentent avec dignité la grande tradition du burin, si précieuses que soient les planches de M. Didier, surtout le portrait d'*Anne de Clèves* d'après Holbein, et celles de MM. Varin, Deblois, Ch.-V. Bellay, Blanchard, l'excellent graveur d'Alma Tadéma, et celles de MM. Morse, Jacquet et Dubouchet, que leur collaboration à la *Gazette* nous impose le devoir de ne pas trop exalter, il faut convenir que la gravure française ne pouvait que gagner dans l'estime des étrangers à recueillir l'œuvre de l'un de ses praticiens les plus distingués.

Tous les artistes que je viens de citer, — j'en passe et qui les valent peut-être, — représentent à des degrés divers et chacun avec son mérite propre une école de gravure qui, en somme, n'a pas de rivale en Europe. Si l'on en juge par les derniers venus, il est également permis d'affirmer que cette école n'a pas périclité depuis l'Exposition de 1867, malgré les vides que la mort a produits dans ses rangs, et qu'il n'y a rien à craindre pour elle dans l'avenir. Comment ne pas être émerveillé, pour ne citer qu'un exemple, par la prodigieuse manœuvre de M. Huot. Y eut-il jamais burin plus souple et plus fin à la fois que celui qui a modelé la *Cigale* de M. J. Lefebvre? La science de la gravure en taille-douce n'est donc pas en danger de se perdre chez nous; ce qu'il importe de relever, si l'on veut ressusciter du même coup l'art et le commerce des estampes, c'est l'éducation purement artistique du graveur. L'exposition annuelle des épreuves du concours de Rome témoigne en effet chez les concurrents d'une connaissance du dessin beaucoup trop superficielle.

Dans les sections étrangères, je ne vois pas une seule planche vraiment remarquable et qui mérite qu'on s'y arrête longtemps. Les hommes de talent ne manquent pas, mais ils n'ont rien qui les distingue des nôtres, et, le plus souvent, ils leur sont inférieurs. J'excepterai cependant les deux graveurs autrichiens, MM. Sonnenleitner et Klaus; ils apportent dans la traduction des œuvres de genre une incontestable supériorité : leur burin facile et précis dit bien tout ce qu'il faut dire en pareil cas. MM. Knaus et Defregger ont trouvé en eux d'excellents interprètes. Les Anglais ont le burin consciencieux, froid et mou. Peut-être, cependant, MM. G.-T. Doo, T.-O. Barlow et Stacpoole sont-ils les graveurs qui conviennent le mieux à la peinture de leur pays.

Quant à MM. Girardet (Suisse), Danse (Belgique) et Ballin (Danemark),

ce sont, à tous autres points de vue que celui de la nationalité, des graveurs français; ils travaillent chez nous et avec une aisance souvent spirituelle, qu'ils ont certainement apprise dans les ateliers français.

C'est parmi les transfuges de la gravure classique que nous trouverons la personnalité la plus originale et la plus puissante que le burin moderne ait enfantée. Parler de M. F. Gaillard aux lecteurs de la *Gazette* est sans doute superflu : les œuvres les plus étonnantes de cet éminent artiste ont été publiées dans notre revue. Faut-il rappeler l'*Homme à l'œillet*, de Van Eyck, l'*Œdipe*, d'Ingres, le *Gattamelata*, de Donatello, le *Crépuscule*, de Michel-Ange, et, la plus récente, le *Dom Guéranger?* Le talent de M. Gaillard est le produit d'une science profonde et d'un art consommé. Ses copies sont des créations, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la perfection du travail ou de l'idée générale, artistique, que sa volonté impose et quidomine l'œuvre. Il est un des rares graveurs de notre époque qui resteront, ou, pour parler plus exactement, un des rares artistes, car, je le répète, son mérite est celui d'un créateur.

C'est un maître encore que nous trouverons à la tête de l'école française, si du burin nous passons à l'eau-forte. M. Jules Jacquemart, dont l'œuvre considérable a été si bien étudiée par notre rédacteur en chef, est depuis longtemps classé au rang le plus élevé parmi les amateurs d'estampes du monde entier. Certaines de ses planches sont de purs chefs-d'œuvre sans analogues dans l'art de la gravure : on n'avait jamais fait et l'on ne refera probablement jamais les prodiges de lumière qu'il a su accomplir dans ses *Gemmes et Joyaux de la couronne* et tant d'autres séries célèbres; sous sa pointe merveilleuse, les objets prennent une intensité de ressemblance que, jusqu'à lui, la peinture seule pouvait atteindre. Ce n'est pas tout dire de son talent, mais il est impossible d'exprimer par le langage le charme qui se dégage de ces œuvres exquises. Dans ses planches, la réalité de l'image n'a rien du réalisme; elle résulte bien plus de l'interprétation de l'artiste que de l'exactitude figurative donnée aux sujets. M. Jacquemart ne grave pas l'objet lui-même, il nous montre comment cet objet se comporte dans la lumière, et cela suffit pour que nous ayons la notion de ses propriétés physiques : la forme, la couleur, le poids et la densité. Aujourd'hui que la guerre est déclarée aux modèles graphiques dans l'enseignement du dessin, nous conseillerions cependant d'en emprunter quelques-uns à l'œuvre de cet artiste; bien que, sous une forme graphique, ils ne donneraient à l'élève que des leçons utiles, des leçons de choses. Je n'entrerai pas dans l'analyse des gravures qui composent l'exposition de M. Jules Jacquemart : qu'il me suffise de signaler ses derniers ouvrages, ou plutôt

de les rappeler, car ils ont été publiés dans la *Gazette*. Ce sont les belles planches qui ont accompagné l'étude de M. Charles Blanc sur la galerie de San-Donato. Il y a là matière à un nouveau chapitre pour le catalogue de son œuvre; nous espérons que bien d'autres viendront encore grossir l'ouvrage que M. Louis Gonse a consacré à son œuvre.

Si la gravure en taille-douce semble végéter et s'éteindre doucement dans le marasme, l'eau-forte n'a jamais été plus vigoureuse : c'est une floraison perpétuelle, un débordement de sève qui rend très laborieux le métier de collectionneur. Je ne répéterai pas ici ce qui a été dit tant de fois au sujet de cet art charmant ; il a pour lui maintenant la consécration du succès, ce qui vaut mieux que des phrases. Les revues artistiques se multiplient; toute édition riche ou curieuse veut être accompagnée d'eaux-fortes ; on fait même des publications où le texte n'est que le commentaire des eaux-fortes.

Ce n'est pas à la *Gazette*, qui, depuis vingt ans, chante les louanges de la gravure sur cuivre, et lui doit une bonne part de son succès, qu'il appartiendrait de récriminer contre une mode créée par elle; nous devons cependant formuler quelques réserves. Les éditeurs et les artistes eux-mêmes, grisés par le succès, se laissent trop facilement aller à croire que toute image sera bienvenue qui porte l'enseigne de l'eau-forte ; aussi les uns et les autres ont-ils une tendance fâcheuse à se contenter de peu de chose. Une morsure bien comprise donne-t-elle quelques colorations flatteuses pour l'œil, on s'inquiète peu de savoir si elles sont à leur place et si la forme qu'elles revêtent est bien étudiée. C'est le triomphe de l'école de la tache, et tel de ses adeptes qui ignore les principes élémentaires du dessin, et serait incapable d'établir une illustration quelconque sous toute autre forme moins complaisante, tend à supplanter les artistes instruits et consciencieux.

L'art est indivis : on ne fait de bonne gravure qu'à la condition d'être exactement informé de son principe essentiel, le dessin. D'où vient la supériorité de MM. Gaillard et Jacquemart, dont je parlais tout à l'heure, et d'autres encore, que je pourrais citer, — MM. L. Flameng, Boilvin, Laguillermie..., par exemple — c'est qu'ils sont peintres avant d'être graveurs. On connaît les peintures de M. Gaillard; les aquarelles de M. Jacquemart sont étincelantes de lumière et spirituellement touchées, comme ses eaux-fortes ; — à ce propos, il est très regrettable que notre exposition spéciale n'en ait pas montré quelques-unes, elle y aurait gagné en importance.

Quant à M. Flameng, je connais de lui d'excellentes études sur toile; mais la gravure ne lui laisse plus le loisir de peindre : il est depuis

longtemps rivé à l'eau-forte par le succès. Son exposition ne comporte pas moins de vingt et une planches, toutes remarquables, toutes des œuvres d'artiste, dans les genres les plus dissemblables, de la *Stratonice* d'Ingres, un burin savant et d'une rare délicatesse, au *Portrait de M^me^ F...*, de Carolus Duran, un modèle d'interprétation à l'eau-forte, que nos jeunes aquafortistes devraient étudier. Nul mieux que M. L. Flameng ne connaît les ressources du métier. Rembrandt lui-même hésiterait entre l'original de la *Pièce aux cent florins* et la merveilleuse copie qui a vulgarisé cette œuvre de génie. Nous n'avons pas à insister : l'accueil fait par les abonnés de la *Gazette* à cette estampe nous dispense d'en faire un plus long éloge.

Le respect dû à la vérité me force d'exposer les mérites d'artistes qui presque tous sont nos collaborateurs. Ce n'est pas sans me gêner un peu, mais qu'y faire ? Je ne puis empêcher que les noms que je viens de prononcer ne soient les plus recommandables, et je serai d'accord avec tous les amateurs de belles gravures, en citant à leur suite ceux de MM. Waltner, Rajon, Le Rat, Gilbert, G. Greux, Chauvel, Buhot et Mongin. Je n'ai qu'un regret, celui de ne pouvoir consacrer à leurs ouvrages toute l'attention qu'ils méritent.

MM. Hédouin, Laguillermie, Boilvin et Lalauze ont droit à un paragraphe spécial : ce ne sont pas seulement des graveurs émérites, ce sont des créateurs d'images, des vignettistes; par leur talent gracieux et léger, ils nous reportent aux plus beaux jours de la librairie illustrée, au XVIII^e^ siècle. M. L. Flameng fait également partie de ce groupe précieux de dessinateurs-graveurs qui ajoutent un nouveau charme aux chefs-d'œuvre de notre littérature. M. Hédouin, dessinateur serré et fin, se tient tout à fait dans les traditions du XVIII^e^ siècle ; les autres, plus coloristes, apportent dans leurs compositions un sentiment tout moderne. On ne se méprendra jamais sur la date des estampes de M. Boilvin pour une édition de *Rabelais*, ni de celles de M. Laguillermie pour les *Contes de Voltaire :* elles sont bien de notre époque, où l'on sacrifie surtout à la sensualité, à la gourmandise de l'œil.

L'eau-forte française compte encore un certain nombre d'artistes dont le nom ne saurait être passé sous silence : les excellentes et précises gravures de MM. Gaucherel, Brunet-Debaisnes, O. de Rochebrune et Queyroy conserveront le souvenir de monuments disparus, et feront mieux apprécier l'intérêt qu'il y a à sauvegarder ceux qui nous restent des injures du temps et des hommes. Il me reste enfin à rappeler à nos lecteurs, dans le cas où ils l'auraient oublié, que nous pouvons revendiquer quelques peintres-aquafortistes dont les œuvres, peu connues chez

nous, sont classées avec honneur dans les portefeuilles de l'étranger : ceci dit pour mémoire seulement, car MM. Legros, Tissot et Desboutin ne se sont pas fait représenter à l'Exposition; on y regrettait également l'absence de Charles Jacque et de Daubigny, deux maîtres.

En Angleterre, on le sait, l'eau-forte est tenue en grande estime : la *Gazette* a déjà eu maintes fois l'occasion de se prononcer sur le talent de MM. Seymour-Haden, Edwin-Edwards et Evershed ; je puis me borner à signaler rapidement leurs ouvrages exposés au Champ de Mars. Du premier de ces artistes, une puissante *Jetée de Calais*, d'après Turner et tout à fait dans le sentiment du maître, et une eau-forte originale représentant la *Mise en morceaux de l'Agamemnon, en 1870*, chef-d'œuvre de justesse et de précision dans le faire le plus large ; — de M. Edwin-Edwards, une *Vue de Londres*, de dimensions considérables, avec cette devise : *Fumum et opes, strepitumque*, qui en est le meilleur commentaire. Ce bel ouvrage ne perdrait rien à ce que le parti pris de lumière y fût moins brutalement accusé : les premiers plans s'éteignent dans le noir avec la tristesse d'une épreuve photographique. Par contraste, sans doute, le *Pont de Blackfriars* est traité dans une manière pâle et blonde un peu excessive : ce travail, d'une ténuité extrême, est sans doute de l'harmonie la plus délicate, mais il ferait presque penser à un ouvrage en cheveux. — M. Evershed, enfin, a exposé une série d'eaux-fortes et de pointes sèches d'après des vues de la Tamise : nos lecteurs ont pu en apprécier tout le mérite, car deux d'entre elles ont paru dans la *Gazette*.

M. Herkomer est un aquafortiste inspiré par M. Legros, nous l'avons dit. Cette remarque nous gâte le plaisir devant les têtes de femme, si largement traitées d'ailleurs, qu'il a exposées. Avant de quitter l'Angleterre, un souvenir encore à deux habiles graveurs à l'eau-forte : M. Hesseltine et surtout M. Richeton, plus coloriste et moins sec que le premier.

Je ne goûte pas beaucoup le talent de M. Redlich (Russie), tout en rendant justice à son mérite. Les largesses du jury à son égard sembleront excessives si l'on ne fait pas la part de certaines exigences de politesse internationale. *Le Sermon de Skarga*, de M. Matejko, a plutôt perdu que gagné à passer par le burin de ce graveur consciencieux, correct, mais monochrome et attristant. Nouveau venu à nos expositions, M. Redlich s'étonnera peut-être de rencontrer la critique sur cette terre française où il n'a récolté que des lauriers ; mais une médaille d'honneur à l'Exposition universelle, venant s'ajouter à la première médaille que cette même gravure lui valut au Salon de l'an dernier, lui semblera, je l'espère, une compensation suffisante.

Les autres pays ont une exposition de gravure des plus restreintes,

mais le peu qu'on en voit témoigne que le talent et la science du métier sont partout. L'Autriche nous montre M. W. Unger, le brillant illustrateur des Musées du Nord; — la Russie, MM. Massaloff et Bobroff, qui gravent avec un sentiment de peintre très marqué; — l'Italie, M. Turletti: sa *Mort du pape Boniface VIII* est une des plus fines eaux-fortes de l'Exposition; — la Belgique, qui pourrait être si grandement représentée, n'a que les envois, fort honorables du reste, de MM. de Biseau, G. Biot, Michiels et Danse. Le plus vaillant de tous, M. F. Rops, manque à la fête. — Les États-Unis ont M. J.-A. Mitchell : sa *Fin de l'acte* est une scène de théâtre, vue en artiste et traitée de même. — L'Espagne, qui semble honteuse de ses aquarellistes et de ses graveurs, à en juger par le soin qu'elle met à les cacher, a des aquafortistes de premier ordre. J'ai déniché quelque part, au milieu de produits commerciaux, un excellent portrait de *Goya*, gravé par M. Galvan dans la manière soyeuse et pimpante de M. Rajon. Pour ne rien perdre du fruit de mes recherches, j'ajouterai tout de suite que les dessinateurs sur bois de ce pays sont excellents, et que le correspondant de la *Ilustracion* pendant la dernière guerre d'Orient, M. Pellicer, a mis au service de ce journal le crayon le plus alerte et le plus spirituel. — Les Pays-Bas, qui se trouvent au bout de cette revue rapide, de même qu'ils occupent au Champ de Mars l'extrême bout de la rue des Nations, montrent avec orgueil la belle série des eaux-fortes de M. Storm van S'Gravesande sur *La Hollande*. Cet artiste est un illustrateur-paysagiste hors de pair; le moindre de ses mérites est de connaître à fond le métier qu'il emploie; c'est l'œuvre elle-même qui captive par l'intensité du charme pittoresque et les qualités plastiques de l'exécution.

La gravure sur bois, la plus menacée de toutes les gravures, celle qui doit succomber la première sous les coups de la photographie, a déjà subi de rudes atteintes depuis 1867; sur ce point, les funestes prédictions de M. Philippe Burty semblent près de se réaliser.

Sans vouloir anticiper sur un événement que certaines exigences de librairie retarderont encore longtemps, on peut dire que les amateurs d'art porteront assez facilement le deuil de la défunte, d'autant plus que la gravure héliographique réalise déjà les espérances qu'on avait fondées sur elle. En effet, depuis que la photographie fournit des renseignements d'une précision presque absolue, on n'a pas été sans s'apercevoir que le bois cachait sous les dehors séduisants de ses colorations veloutées un vice radical, le manque de sincérité : il alourdit et dénature les images qu'on lui confie, et c'est peine à voir comme il tient peu

compte des délicatesses de la forme, et surtout de la plus délicate de toutes, la forme humaine.

Les éditeurs les mieux placés pour être bien informés estiment que le dessin le plus favorisé perd 33 pour 100 de sa valeur en passant par les mains du graveur sur bois. Notez que celui-ci peut être un artiste de beaucoup de talent ; ce n'est pas lui que nous incriminons, c'est son outil. En dehors des à-peu-près, des trompe-l'œil, dont peut se contenter l'illustration des romans, des journaux d'actualité ou de voyages, la gravure sur bois, pour mener à bien une œuvre d'exactitude dans le détail, de précision dans la forme, demande autant de temps et d'argent qu'une bonne eau-forte, voire même un burin léger ; et si par malheur l'ouvrage pèche par quelque point, le mal est irréparable. A quoi bon alors recourir à elle, si l'on n'y est pas forcé, comme le sont ou croient l'être les éditeurs, par des nécessités basées sur les habitudes du public?

Les graveurs sur bois que nous voyons à l'Exposition n'ont ni plus ni moins de talent que leurs devanciers, et nous trouvons des hommes de mérite dans tous les pays où la librairie et les journaux illustrés sont en honneur. Les Anglais, et particulièrement MM. Swain et Dalziel, gravent supérieurement les images d'une forme et d'un sentiment élevés que des artistes de grande valeur consentent à dessiner pour le public. Walker et Pinwel, MM. Herkomer, Gregory, C. Green, Gilbert, North et tant d'autres, par leur concours à l'illustration, donnent un singulier relief à ce genre de gravure. Il en est de même en Allemagne ; des artistes comme Menzel, — sa *Cruche cassée* est ce que l'on peut voir à l'Exposition de plus original et de plus étonnant dans la librairie illustrée —, Vautier, Liezen-Mayer, Kurzbäuer, Gab. Max, Kaulbach, etc., etc., ne croient pas déroger en collaborant à des œuvres de littérature. Chez nous, il est rare qu'un peintre estimé consente à se faire l'auxiliaire de la librairie. Sauf M. de Neuville, le peintre célèbre des épisodes de la guerre, l'exemple de Meissonier et de Gigoux n'a entraîné personne : les concessions de nos artistes en renom ne s'étendent pas au delà de l'eau-forte. A leur défaut, nous avons, parmi les spécialistes du bois, des dessinateurs d'un talent très apprécié du public et à juste raison : MM. Vierge, Bayard, A. Gilbert, Tofani, A. Marie, Riou, etc. Ils ont un mérite qui se fait plus rare de jour en jour, celui de composer avec goût et de savoir distribuer la lumière suivant les règles spéciales à l'illustration. C'est là un art à part et qui ne s'apprend pas dans les écoles ; M. André Gill, le spirituel caricaturiste, possède à un degré très marqué cette faculté de la bonne mise en pages : ses compositions sont toujours bien à l'œil,

bien équilibrées; de là vient qu'elles captivent tout le monde, les artistes et les gens les plus étrangers aux choses de l'art.

Nous l'avons dit plus haut, ce ne sont pas les bons graveurs sur bois qui nous manquent, et nos peintres ne sauraient arguer de ce prétexte pour expliquer leur abstention. L'habileté de M. Pannemaker fils ne peut pas être dépassée. MM. Bœtzel et Yon ne démandent qu'à faire oublier leur outil de graveur, en dissimulant le moyen d'exécution : ce sont les plus fidèles traducteurs des œuvres de la peinture. MM. Froment, Joliet, Bellenger, Thiriat, Vallette, Huyot, Robert, Léveillé, Smeeton-Tilly, Chapon, etc., font rendre au bois tout ce qu'il peut donner; leur talent aura contribué, pour une bonne part, à retarder la catastrophe finale qui menace cette industrie, et que je crois inévitable.

Encore une fois, nous ne sommes pas les ennemis des graveurs sur bois, mais à leur art de convention et de fantaisie nous préférons la vérité. Le procédé héliographique a cela de bon qu'il supprime un interprète sur deux ; nous n'avons plus à compter qu'avec un seul traducteur, celui qui dessine. C'est moitié moins de chances d'erreur, sans compter que la forme sera toujours plus délicatement indiquée. Ce n'est pas tout : comme la photographie, qui grave le dessin, peut être obtenue dans le format que l'on veut, on n'a plus à se préoccuper de déterminer à l'avance les proportions du dessin; il peut être quatre et cinq fois plus grand que la gravure dont on doit se servir. De là une plus grande liberté dans l'exécution et la possibilité d'indiquer avec précision des détails que la main se refuserait à tracer, s'il fallait s'en tenir aux proportions du livre ou du journal où la publication doit avoir lieu.

Disons-le en passant, notre revue plaide un peu en ce moment *pro domo :* nous avons été des premiers à nous servir du procédé héliographique; les grands éditeurs n'ont, du reste, pas tardé à nous suivre dans cette voie. Les raisons qui nous ont fait agir sont multiples : d'abord nous voulions assurer à nos images toute l'exactitude désirable, et leur laisser le plus possible la marque du dessinateur, qui est pour une revue comme la nôtre, la marque vraiment artistique; puis nous désirions multiplier l'illustration et satisfaire aux exigences de l'actualité, dans une certaine mesure, — toutes choses impossibles avec la gravure sur bois qui est d'une lenteur désespérante, quand on lui demande de respecter le dessin, et coûte fort cher. Aujourd'hui nous avons pour nous le nombre, sans avoir perdu la qualité, s'il est vrai que nous devions, pour nos lecteurs, rechercher les documents précis et non les images de convention. Enfin la collaboration de la photographie nous a permis de rendre

compte de l'Exposition, avant qu'elle fût fermée, et dans une mesure inusitée; on nous permettra donc de lui rendre grâces dans la personne de ses intelligents manipulateurs, MM. Gillot et Yves-Barret, nos héliograveurs habituels.

Désormais, on peut l'affirmer, la gravure en fac-simile n'emploiera plus d'autre ouvrier que le soleil. Nous venons d'exposer les raisons qui militent en faveur des clichés typographiques obtenus au moyen de la photographie; les résultats sont plus remarquables encore si l'on examine les planches en creux qu'elle donne aujourd'hui. Qu'on veuille bien se reporter aux dessins de MM. R. de Madrazo et F.-A. Kaulbach, la *Pierrette* et le *Portrait de femme avec son enfant*, publiés ici-même[1]; il est impossible de mieux conserver et la forme et l'esprit du dessinateur, que ne l'a fait M. Dujardin dans ces deux planches. Je rappellerai aussi les belles copies d'estampes anciennes faites par M. A. Durand, et les héliogravures de M. Baldus. Le procédé Woodbury, qui permet de graver en creux et d'imprimer aux encres indélébiles les épreuves photographiques, de quelque nature qu'elles soient, et avec une perfection que les caprices du soleil ne permettaient pas d'atteindre quand il était lui-même reproducteur de ses œuvres, — ce procédé merveilleux a été porté à sa dernière perfection par M. Rousselon, de la maison Goupil. Par d'ingénieuses combinaisons chimiques, dont il est l'inventeur, M. Rousselon est parvenu à donner aux clichés Woodbury le grain qui leur manquait pour qu'ils pussent être tirés par les presses ordinaires de l'imprimeur en taille-douce. C'est un progrès important au double point de vue de l'art et du commerce, car le tirage par le moyen des encres gélatineuses exige un outillage spécial, et la main-d'œuvre en est longue et coûteuse.

Quant aux essais qui ont été faits pour tirer en lithographie, aux encres grasses, les épreuves photographiques reportées sur pierre, sur verre ou sur métal, ils n'ont pas encore donné de résultats satisfaisants. Je n'en excepterai pas l'invention de M. Vidal. Elle est dénommée photochromie d'une façon un peu arbitraire, puisque la photographie n'entre pour rien dans la coloration des images. Il s'agit simplement d'une épreuve de l'objet, obtenue en noir par les moyens ordinaires, reportée et imprimée en lithographie aux encres de couleur; c'est, en un mot, de la photolithochromie, et je ne saisis pas en quoi elle l'emporte sur la chromolithographie ordinaire, qui donne des images plus nettes, plus claires et moins prétentieuses.

1. Le dessin de M. Kaulbach paraîtra dans la prochaine livraison.

De tous les arts de reproduction, c'est peut-être la lithographie qui est aujourd'hui la plus éprouvée; elle a le défaut capital de fournir un nombre trop restreint de bonnes épreuves; elle s'empâte facilement au tirage et les demi-teintes perdent leur fraîcheur ou disparaissent. L'État, qui décidément est animé des meilleures intentions à l'égard de tous les souffreteux, a voulu faire quelque chose pour elle; puissent ses commandes retarder le dénoûment fatal! Et qui sait, la gravure au burin était bien malade, peut-être aurons-nous deux résurrections au lieu d'une? D'excellents lithographes, nous n'en manquons pas; il suffit de voir à l'Exposition la savante et harmonieuse *Femme couchée*, de M. A. Gilbert, d'après J. Lefebvre, sa copie de la *Sélénè* de M. Machard, et les magnifiques paysages de M. Chauvel. L'un et l'autre sont en même temps des aquafortistes du plus grand mérite, tous deux passés maîtres dans leur genre : M. Gilbert, dessinateur précis et libre à la façon des peintres, excelle dans le portrait; M. Chauvel est un coloriste puissant; son exécution fougueuse et brillante convient à merveille à la traduction des œuvres de nos grands paysagistes modernes. Il est le seul, avec M. Vernier, qui ait réussi à fixer sur la pierre, comme sur le métal, les plus exquises délicatesses du pinceau de Corot. Je n'oublierai pas non plus M. Sirouy, qui a lithographié pour nous, d'un crayon si léger, le gracieux portrait de *M^lle Meyer*, par Prud'hon, et M. Bour, interprète fidèle des minutieuses peintures de Brascassat.

J'ignore si la lithographie fleurit dans les pays étrangers; l'Exposition ne révèle rien à ce sujet; les rares échantillons que l'on en voit en Espagne, en Belgique, aux Pays-Bas et dans les républiques de la Plata ne feraient qu'accroître les inquiétudes qu'elle nous inspire. En Autriche, l'on a remarqué une excellente lithochromie de M. Marastoni, d'après les *Trois Grâces* de Bitterlich.

Avant de terminer, je dois signaler à l'attention un groupe d'artistes éminents, dont les œuvres passent malheureusement inaperçues du public. Quel art plus noble pourtant et plus digne d'encouragement que celui de la gravure en médailles? Il n'en est pas dont il faille plus vivement désirer que la tradition se conserve, telle que l'ont fixée les maîtres de l'antiquité, ceux de la Renaissance italienne, et nos maîtres à nous, Varin, Dupré et David d'Angers. Pensez que ces précieux artistes sont à proprement parler les plus grands vulgarisateurs d'images, puisqu'ils disposent des pièces de monnaie : les effigies qu'ils y gravent ne sont rien moins que des estampes à cours forcé! Veillons à ce que leurs enseignements soient toujours puisés aux sources les plus pures. Quant à

leurs autres ouvrages, médailles commémoratives de nos grands faits et de nos grands hommes, pierres gravées, ils échappent le plus souvent à la foule : ce sont autant de petits monuments qui, aussitôt édifiés, vont s'enfouir dans les collections des amateurs. Ici l'on peut dire que les graveurs travaillent pour une gloire à longue échéance, car c'est le plus souvent la postérité qui se charge de leur rendre justice.

M. Oudiné est célèbre, moins certainement par son propre mérite que par le jeu de mots tout fait qui a rendu populaire son nom inscrit sous une effigie de la République : le meilleur de son œuvre, à coup sûr, nous l'avons dans ses deux élèves, MM. Ponscarme et Chaplain. On doit au premier une admirable série de portraits que n'auraient pas reniés les Padouans. Le second a gravé, notamment, la médaille d'honneur des Salons; c'est un graveur très soucieux du style et de l'élégance. Le nom de M. Soldi nous vient à la suite. Nous avons aussi M. A. Dubois, qui contribuera à immortaliser les grands travaux de l'astronomie moderne ; MM. Tasset, Merley et M. A. Borrel, élève de ce dernier, dessinateurs hardis et souvent heureux. Parmi les graveurs en pierres fines, MM. Galbrunner, François, Heller et Vaudet ont exposé des œuvres d'un fini accompli et généralement inspirées par un goût sévère.

A l'étranger, nous devons retenir d'intéressants travaux de M. Adams (Angleterre), de Mme Ahlborn (Suède), de MM. Capannini et Gori (Italie), Esteban-Lozano et Sanchez (Espagne), Landry (Suisse), Geerts et Baetes (Belgique), Molarinho (Portugal). L'Allemagne s'est tenue sur la réserve : elle ne nous montre aucun de ses graveurs en médailles; la Russie a deux hommes de talent dans cette spécialité, MM. Steinmann et Alexeïeff. L'Autriche, enfin, dont l'exposition est si correcte, si bien tenue dans tous les genres, peut revendiquer avec orgueil M. Tautenhayn, médailliste de l'Empereur. — Ce que l'on admire le plus de cet artiste, à l'Exposition, c'est un magnifique bouclier en argent, représentant le *Combat des Lapithes et des Centaures aux noces de Pirithoüs et d'Hippodamie*. Je ne devrais peut-être pas en parler, puisque c'est une pièce d'orfèvrerie, de la sculpture et non de la glyptique, mais il serait injuste de ne pas signaler une œuvre de cette importance : MM. de Montaiglon et Falize ne m'en voudront pas d'empiéter sur leur terrain. M. Tautenhayn, par une exécution ferme, un dessin ressenti et toujours exact, a rajeuni ce sujet, tant de fois traité par les maîtres : il y a dans son œuvre des audaces de mouvement et des vigueurs de modelé qui font songer aux belles ciselures de la Renaissance.

ALFRED DE LOSTALOT.

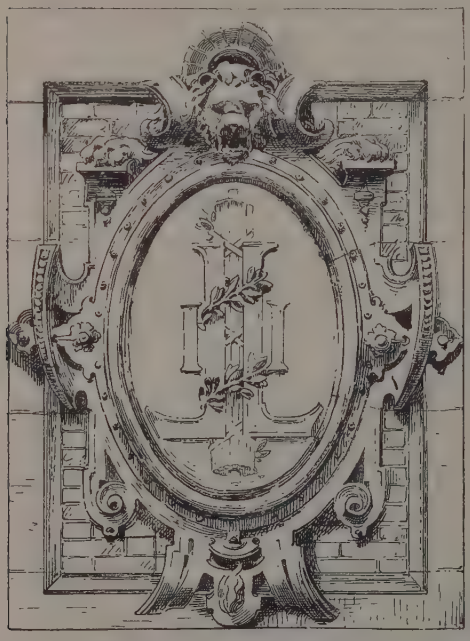
L'ARCHITECTURE

AU CHAMP DE MARS ET AU TROCADÉRO

(DEUXIÈME ARTICLE)

II

L'ARCHITECTURE ÉTRANGÈRE AU CHAMP DE MARS.



C'est au directeur des sections étrangères, M. Georges Berger, que sont dues l'idée première et la réalisation difficile de « la rue des Nations » qui est au Champ de Mars l'un des spectacles les plus curieux et les plus fréquentés par la foule.

Ne se bornant pas à provoquer et à favoriser, aux abords des palais du Champ de Mars et du Trocadéro, la construction de nombreux pavillons, dont l'agglomération fantaisiste et les silhouettes variées devaient meubler et égayer la perspective des parcs, on songea à tirer un effet décoratif tout nouveau de la disposition même des sections étrangères dans le palais du champ de Mars.

Il avait été décidé que la partie de ce palais réservée aux produits

étrangers serait subdivisée transversalement par zones de dimensions inégales, en accord avec le plus ou le moins d'importance de l'exposition particulière de chacun des pays. Ces zones devant toutes aboutir perpendiculairement sur l'une des deux grandes avenues qui, d'un bout à l'autre du palais, isolent au centre les salles des beaux-arts, on voulut que chacune de ces zones, que chacune de ces expositions partielles, fût accentuée par une façade particulière offrant un spécimen de l'architecture propre à chacune des nations exposantes.

C'était un beau programme. Mais, pour le réaliser, il fallait que les gouvernements ou les exposants étrangers voulussent bien s'imposer de nouveaux et importants sacrifices. L'habile directeur des sections étrangères sut persuader les uns et les autres, et la « rue des Nations » nous offre aujourd'hui, dans une étrange juxtaposition, les échantillons les plus variés de l'art de construire. Le pavillon des États-Unis avoisine les constructions en bois de la Suède et de la Norwége; la rustique entrée japonaise s'accole à la loggia monumentale de l'Italie; les bizarreries chinoises coudoient les splendeurs éclatantes du palais hispano-arabe, lui-même voisin des portiques classiques de l'Autriche-Hongrie. La Russie et la Suisse opposent leurs capricieuses silhouettes l'une à l'autre; la petite habitation polychrome de la Grèce est dominée par les amoncellements robustes des marbres et des granits belges; le Portugal élève son porche mi-gothique, mi-renaissance, entre la maison de ville des Pays-Bas et les petites façades du Luxembourg et de Monaco. Les échantillons bariolés de la Perse et du Maroc, le minaret de la régence de Tunis, la pagode siamoise, se groupent à côté des constructions jésuitiques des républiques de l'Amérique du Sud mitoyennes avec les ordres superposés en pyramide du Danemark. Il s'ensuit un spectacle vraiment curieux et séduisant par le mouvement des lignes et l'imprévu des colorations.

Nous devons regretter, toutefois, que la pensée du commissariat n'ait pas été entièrement comprise ou suivie en ce qu'elle avait de sérieux et d'instructif. Et, en effet, si, selon le désir qu'il avait exprimé, chaque nation s'était sincèrement efforcée de faire revivre, par une reproduction fidèle, quelque type certain de son art national au temps passé, nous eussions trouvé dans la rue des Nations, non seulement la satisfaction des yeux, mais aussi une occasion unique d'étudier l'architecture chez les différents peuples, à un point de vue immédiatement comparatif. Mais si quelques-unes de ces constructions revêtent un caractère d'art national réellement intéressant, beaucoup d'autres ont été conçues d'une façon seulement décorative, sans souci de la repro-

duction vraie des types dont ils s'inspiraient et sans viser par suite à un enseignement possible. La plupart des architectes chargés de ces travaux se sont donné trop libre carrière pour que nous puissions à cet égard avoir confiance absolue dans leur œuvre. On est obligé d'y démêler la fantaisie de la copie, le vrai du faux. Aussi ne saurions-nous étudier cette suite pittoresque à un point de vue sérieusement rétrospectif. Nous devrons plutôt considérer la plupart de ces petits édifices comme d'habiles variations sur certains thèmes donnés.

La rue des Nations. — Si, partant du grand vestibule d'honneur, on suit la rue des Nations en se dirigeant vers l'École militaire, on rencontre d'abord sur la droite les petites maisons anglaises. Nous devons nous étonner que l'Angleterre qui, au Champ de Mars, a la plus importante exposition parmi les nations étrangères, et qui, par suite, disposait sur la rue des Nations d'une vaste façade, n'ait pas tenu à honneur de l'occuper complètement et d'une façon vraiment digne. Elle pouvait là nous offrir quelque bon modèle de son architecture moyen âge où elle puise aujourd'hui non pas seulement des formes, mais, ce qui vaut mieux, des principes de logique et de vérité dans la construction et la décoration. Sinon, nous eussions encore été heureux de retrouver au Champ de Mars, en un large développement, les solides aspects des constructions nouvelles qui s'élèvent dans les grandes villes d'Angleterre. Bien que d'apparence quelque peu moyen âge, ces constructions n'en sont pas moins très modernes par une certaine allure rationaliste qui affirme des tendances tout à l'honneur des architectes anglais. Mais, chez nos voisins d'outre-Manche, le gouvernement a si bien l'habitude de compter sur l'initiative privée, que la commission anglaise n'a pas songé sans doute à autre chose qu'à faire appel au dévouement intéressé de certains exposants pour occuper et orner la longue façade correspondant à son importante exposition. Mais son appel aura été mal entendu. Il s'ensuit que, dans la rue des Nations, les constructions anglaises sont modestes d'aspect et un peu clairsemées ; cela parce qu'elles sont l'œuvre d'entrepreneurs plus désireux de témoigner de leur savoir-faire en des spécimens de leur industrie personnelle que jaloux d'élever à leurs frais un ensemble monumental à la gloire de leur pays.

L'amour du chez-soi, du « home », est si puissant en Angleterre, que ce sont des types de maisons de styles divers, avec prix à l'appui, que les industriels anglais très pratiques offrent aux désirs des promeneurs sur la rue des Nations.

La première qui s'offre sur notre route semble vouloir reproduire

certaine architecture dite, en Angleterre, de la reine Anne, et qui correspond à peu près à notre style de la fin de Louis XIV.

Ce qu'il y a de particulier dans beaucoup d'édifices de cette époque, c'est que, tout en satisfaisant au goût du pompeux régnant alors, ces édifices ont dû être construits entièrement en briques, matériaux de construction courante, autrefois, comme encore aujourd'hui, en Angleterre. Aussi les nobles ordonnances de pilastres, les corniches puissantes, les cours de riches rinceaux étaient-ils en briques et en terres cuites, mode de construction et de décoration dont nous avons des modèles exquis, en Italie principalement. Personnellement nous le prisons fort, mais, pour être employé logiquement avec toutes ses ressources, il a besoin de concourir à une architecture plus souple et moins ambitieuse que celle du commencement du XVIII^e^ siècle, qui s'efforçait, en Angleterre comme en France, de ressusciter les aspects extérieurs de l'art monumental romain.

Ce n'est, il est vrai, que la façade d'une petite maison de cette époque que nous avons ici sous les yeux. Toutefois elle nous offre sur un rez-de-chaussée bas un premier étage divisé en trois travées inégales par un orde ionique de pilastres trop renflés portant une frise de motifs à enroulements et au-dessus un étage d'attique couronné d'une lourde corniche saillante à modillons. Au rez-de-chaussée, une petite window s'abrite sous le balcon en bois du premier étage. On comprend peu un balcon saillant en bois appliqué sur une façade en briques de caractère monumental. Les intempéries en auraient, ce nous semble, bien vite raison. Mais, quoi qu'il en pourrait être, ce balcon et ses balustres tournés peints en gris blanc, la window à pans coupés, les bâtis et les bois des fenêtres peints de même, mais de plus rehaussés de filets d'or, égayent l'ensemble et en réveillent la tonalité rougeâtre un peu lourde. Cette petite façade dessinée par M. Norman Schaw architecte anglais nous semble en résumé surtout recommandable par un désir accusé de reproduire fidèlement une maison de ville au temps de la reine Anne.

La façade qui suit semble quelque peu inspirée par l'architecture des Tudors, ou Élisabethan comme on dit de l'autre côté du détroit. J'y vois bien en effet une association de briques et de pierres imitées et une série de petits pignons ornés de treillis et de combinaisons de briques. Les fenêtres y sont carrées et à meneaux. Mais tout cela est petit de détails, pauvre de saillies, très médiocrement exécuté surtout, en somme trop misérable pour mériter son appellation « le pavillon du prince de Galles ». Il y a bien à l'intérieur une entrée assez spacieuse donnant sur une salle à manger de somptueuse apparence, dans laquelle un

riche couvert constamment dressé semble attendre des hôtes princiers. Mais n'allons pas au delà; dans les chambres et boudoirs voisins nous ne trouverions qu'un mobilier plus luxueux que de bon goût. L'importante maison anglaise Doulton and C°, dont les solides poteries et les grès céramiques sont connus et justement appréciés, élève aussi sur la rue des Nations une petite construction carrée à deux étages d'arcs en ogives superposés. Colonnettes, frises, claveaux, appuis, corniches, chapiteaux, tout est construit en pièces de terre cuite de deux tons, formant masse avec la construction en briques. Nous ne saurions avoir grand goût pour le détail ornemental de cette composition d'un gothique trop excessif à notre avis. Pour exprimer les ressources de la terre on l'a fouillée et mouvementée outre mesure. Mais certaines pièces émaillées d'un beau bleu-gris foncé s'interposant dans le décor sous formes de plaques, de cordons ou d'encadrements, ou bien s'isolant en saillie sur le fond des tympans comme d'énormes cabochons de pierres précieuses, font très bon effet dans la coloration générale qu'elles avivent sans en rompre l'harmonie.

Cet essai de construction par les terres cuites, ne formant pas seulement parement décoratif mais participant à la structure même de l'édifice et faisant corps par leurs formes avec lui, est d'une étude intéressante et nous devons féliciter la maison Doulton de son essai. Nous aurions d'ailleurs grand bien à dire de l'industrie de cette maison, si nous avions le temps de visiter son exposition particulière où nous voyons ses grès bleutés enrichis de délicates pâtes rapportées et de dessins ingénieusement cherchés dans la terre. Ces procédés variant à l'infini les formes et les dessins protestent enfin et réagissent heureusement contre ces produits céramiques décorés par impression dont le commerce anglais a véritablement empoisonné le monde entier.

Mais nous ne devons pas nous écarter de la rue des Nations. Continuons notre route. Nous y voyons une charmante petite maison pittoresque à trois corps et à trois pignons abrités de toits légèrement saillants. Ce cottage est tout construit en bois de « pitch-pine ». La charpente apparente se transforme en colonnettes torses, en frises ornées, en corniches dentelées, en balustres à facettes. Dans les intervalles, des bois découpés, enchâssés dans les fonds de plâtre, relient par leur combinaisons multiples les lignes de la grosse charpente. Ce genre de construction, dit « à mi-charpente », fut très en usage en Angleterre du XV^e^ jusqu'au XVII^e^ siècle. Le principe décoratif restait le même alors que les formes seulement changeaient suivant les temps. C'est au talent de M. Gilbert Redgrave, architecte de la commission anglaise, que nous



COTTAGE ANGLAIS, CONSTRUIT PAR M. G. REDGRAVE POUR LA RUE DES NATIONS.

(Fac-simile d'un dessin de l'artiste.)

devons cette heureuse et coquette restitution. La *Gazette* en offre ici contre une fidèle image préférable à toute description et à tout éloge que nous pourrions en faire.

Au delà s'élève un autre petit cottage non moins séduisant. Ce n'est pas que l'extérieur en soit décoré de façon bien recherchée ou bien riche. Tout l'effet se trouve dans une structure apparente vraiment originale. Construite en charpente de bois avec remplissages de plâtre moucheté et couvert de jeux de fonds gravés à la main, cette petite maison, toute peinte de blanc, est couverte de tuiles rouges et présente, sur un porche formé par quatre poteaux tournés en balustres-colonnes, un surplomb de poutraisons supportant une « bay window » de disposition vraiment hardie et pittoresque. C'est une sorte de maison de campagne de la fin du XVII^e^ siècle, du temps de Guillaume III d'Angleterre. L'extérieur invite à franchir le seuil ; car nous ne sommes pas ici seulement devant une façade destinée à former simple décoration ; c'est bien l'hospitalité d'une petite maison entière que MM. Collinson et Locke, de Londres, offrent au public, d'ailleurs très empressé à en profiter.

Au delà du porche, à rez-de-chaussée, nous nous trouvons dans une vaste antichambre garnie de boiseries de deux mètres de hauteur environ, peintes en rouge foncé indien ; à gauche est la salle à manger avec des boiseries et une cheminée en chêne clair. Le plafond en plâtre moulé est curieux comme procédé d'exécution. A droite de l'antichambre, l'escalier à repos garni d'une rampe et de boiseries peintes en rouge nous mène dans la pièce centrale du premier étage. C'est le grand salon, au profit duquel a été établi tout l'encorbellement au-dessus du porche et dans lequel la grande « bay window », accompagnée de petites window latérales, laisse la grande lumière pénétrer en toute liberté. Il est certain qu'à la campagne, ces larges ouvertures permettent d'embrasser dans toutes les directions une vaste étendue de paysage et donnent grande gaieté à l'habitation d'une pièce centrale ainsi disposée. Mais, l'hiver ou par les temps pluvieux, comment se défendre du froid et de l'humidité dans cette cage ouverte à tous les vents coulis. Il est curieux de voir ce goût des appartements largement troués sur le plein air persister surtout dans des pays assez peu habitués aux douceurs d'un climat égal. A côté du salon, se trouve une pièce actuellement meublée comme chambre à coucher, mais qui deviendrait certainement un boudoir ou un fumoir si la maison était double en profondeur, comme il serait en cas d'exécution définitive. Il faut ajouter que cette petite maison est garnie d'un mobilier discrètement élégant et confortable, composé et distribué avec beaucoup de goût et d'entente de la vie intérieure. Rien n'y manque,

ni les bibelots de la curiosité, ni les porcelaines anciennes de la Chine et du Japon meublant les tables et les dressoirs et amusant les yeux, ni même certaines peintures de valeur, à l'huile et à l'eau, ornant la nudité des murs tendus d'étoffes ou de cuir gaufrés et intéressant l'esprit. — Aussi cette maisonnette, sans prétention accusée, trouve-t-elle le pittoresque extérieur et le charme intérieur par l'accentuation simple mais intelligente des conditions souhaitées de la vie intime et de famille. Elle représente à beaucoup le « home » rêvé; elle invite, on y voudrait vivre; c'est en somme sa véritable et sa grande qualité.

Quel contraste avec le pavillon des États-Unis! — Qu'est-il? Une gare, un établissement de bains, un poste de police? Cela est difficile à dire. D'ailleurs cette construction, encore en bois, ne prétend pas aux formes solides et durables du monument. Elle semble plutôt offrir un échantillon de ces carcasses de bois faciles à démonter et à transporter, destinées à la création instantanée de quelque ville nouvelle sur les bords d'un lac encore inconnu. Ce n'est même pas de la charpente, c'est plutôt une boîte en menuiserie n'exprimant qu'un seul désir : faire vite et économiquement. Il n'est pas jusqu'à la frise supérieure d'écussons qui, par une répétition correspondant aux nombreux échantillons des États-Unis, ne sente quelque peu la fabrication en gros.

Les constructions en bois juxtaposées de la Suède et de la Norwège s'affirment au contraire avec une puissance massive assurément très architecturale. Solidement assises sur une double base de troncs énormes enfoncés dans le sol, elles assemblent des arbres entiers dans un entrecroisement inébranlable. Ajourées seulement de quelques étroites arcatures serrées en faisceau, ramassées sous l'abri d'un toit saillant, elles semblent faites pour résister aux soudaines rafales des vents et supporter le poids neigeux des longs hivers. Ce sont en effet des constructions rustiques du vieux temps que nous avons sous les yeux : à droite, la demeure patriarcale, à gauche, un vieux clocher, reliés ensemble au premier étage par une galerie couverte. En dessous de cette galerie, une entrée abritée par un auvent porté sur deux poteaux tournés. Les champs à rinceaux sculptés, qui forment cadre aux arcatures et accentuent les divisions des étages, accusent bien, ainsi que les colonnettes trapues qui supportent les arcatures, la date romaine de ces constructions en bois. Cette sérieuse restitution fait honneur à l'architecte, M. Thrap-Meyer, de Christiania, qui l'a conçue et l'a fait exécuter sous sa direction par des ouvriers du pays.

Ici la rue des Nations débouche sur le grand jardin central de l'Exposition et se prolonge en face du pavillon de la ville de Paris par

les façades de l'Italie, du Japon, de la Chine, de l'Espagne et de l'Autriche-Hongrie.

Nous voudrions dire grand bien de la loggia monumentale élevée par l'Italie. Nous avons trop l'amour de ce beau pays et le culte de ses merveilleux trésors d'art pour que ce seul nom d'Italie n'éveille pas en nous mille souvenirs et ne nous donne pas le droit d'espérer beaucoup. Mais, il nous coûte de le dire, nous subissons une désillusion. Cette loggia est subdivisée en cinq grandes arcades, dont celle du milieu, plus large et plus haute que celles latérales, interrompt la corniche supérieure et la déborde de toute l'ampleur de son demi plein-cintre arrondi en forme de coupole cylindrique. Mais dans ces arcades sont incrustées d'autres arcades plus petites, isolées des premières par un vide et ne s'y reliant que par des cubes qui apparaissent comme la saillie de quelques claveaux dépassant l'extrados de l'arc. Ces arcs inscrits reposent directement sur des colonnes en faux cipolin, portant elles-mêmes un entablement intermédiaire, formant linteau à la naissance des arcs.

Toutes ces combinaisons compliquées, faites seulement pour l'aspect décoratif, enlèvent à la composition la franchise nécessaire. L'ensemble est grand de dimensions, mais non d'aspect; de plus, le détail est banal. Tout en prétendant aux délicatesses de la Renaissance, cette loggia ne nous en offre que les ressouvenirs amollis. La coloration elle-même, tentée par des terres cuites et des marbres d'imitation, par des écoinçons en sgrafitti et par de mesquines mosaïques qui morcèlent les entablements des petits arcs, cette coloration est fade et sans parti pris.

L'Italie n'aurait eu que l'embarras du choix si elle avait franchement résolu de réédifier au Champ de Mars quelqu'une de ces gracieuses façades de la Renaissance qui marquent si bien dans le souvenir de l'artiste et du voyageur. Mais elle a préféré nous donner un échantillon de son architecture contemporaine. Or, si féconde qu'ait été la source à laquelle l'Italie et tant d'autres pays ont puisé successivement, il faut reconnaître que la Renaissance italienne est incapable aujourd'hui de servir de base à l'art moderne. L'art de la Renaissance italienne, fait de charme et d'élégance, mais satisfaisant plus aux apparences qu'aux principes, n'est pas propre à rajeunir l'invention, à inspirer des formes nouvelles. Incapable de fournir des principes, il ne révèle pas le secret de sa grâce et de sa séduction. Aussi, pour renouveler son génie épuisé par une production incomparable de chefs-d'œuvre, l'Italie doit-elle remonter plus loin vers les origines de l'art et y chercher, avec des principes éternels de logique et de vérité, une force d'inspiration et une vitalité nouvelles.

Combien nous sommes plus sensibles à l'art naïf et sain des Japonais! Ils ont fait une façade à leur Exposition : ils mettent d'abord en avant une porte massive à entre-croisements de poutres en bois naturel, dont les extrémités sont protégées par des capsules de bronze vert, et défendent l'entrée couverte d'un auvent à deux pentes légèrement courbes.

A droite et à gauche, sur la muraille, dans un cadre de bois naturel décoré de peintures de ton doux, vert, jaune et bleu éteint, s'étendent la carte du Japon et le plan de Tokio, la capitale. De chaque côté de la porte, deux gracieuses fontaines en terre émaillée, protégées par une clôture en bambous, complètent l'ensemble. Enroulées à la souche d'un arbre, de belles fleurs blanches laissent tomber l'eau de leurs pétales épanouies dans la vasque improvisée d'une large feuille. De minces filets s'en échappent, reçus au ras du sol par de petits bassins entourés de galets.

Tout cela forme un ensemble des plus coquets, aimable et familier, qui dit bien des choses en peu de mots. Il nous rappelle l'habileté des Japonais à travailler les bois; il nous montre des échantillons très réussis de leurs belles faïences; il nous fait connaître la géographie de ce pays lointain et le plan de sa capitale. La façade japonaise est un des succès de la rue des Nations.

A côté du Japon, la Chine se montre bizarre. Au-dessus de murailles couvertes d'un treillis de carreaux gris noir encadrés de champs vert d'eau, elle développe un étrange couronnement. C'est une double frise de motifs découpés par panneaux sur fond noir au-dessous d'une corniche de petites glaces en plan incliné qui miroitent sous la saillie du toit. Cette toiture se mouvemente et se relève en une seconde toiture avec angles retroussés qui forme motif milieu en raccord avec la porte d'entrée de la façade. Seule, cette porte, peinte du vermillon le plus vif, hérissée d'énormes chevilles rouges à têtes dorées, jette une note éclatante sur ce fond sombre. Le double bâti qui l'encadre est peint de rouge et d'azur. Au-dessus de la porte s'incline l'écusson impérial porté et défendu par d'horribles dragons grimaçants. A droite et à gauche, des groupes de petits guerriers accrochés à la muraille battent l'air de leurs bras armés de sabres et de lances.

L'Espagne catholique n'a pas d'architecture qui lui soit véritablement propre. Aussi, après avoir beaucoup emprunté à la renaissance italienne, puis à l'architecture des Pays-Bas, elle retourne souvent en arrière puiser ses inspirations au milieu des magnifiques ruines que la domination des Maures a laissées sur son sol. Nous ne saurions nous plaindre qu'elle ait songé à nous les faire connaître. C'est en effet la façade de quelque

puissant Alcazar qui s'élève au milieu de la rue des Nations. Composée d'un pavillon milieu relié par des galeries latérales à deux pavillons d'extrémité, elle se présente de façon vraiment somptueuse. C'est que là sont accumulées toutes les richesses et toutes les variétés de décor fournies par les antiques monuments de Cordoue, de Séville, de Grenade. Le pavillon milieu nous offre par le bas une loge du « patio de los leones » dans le palais d'Al-Hamar à Grenade, tandis que, dans le haut, nous retrouvons les corniches de l'Alcazar de Séville. L'art plus sobre et sévère de la mosquée de Cordoue apparaît dans les pavillons d'extrémité, et de nombreux détails, empruntés à différents monuments du même style, enrichissent les parties intermédiaires de guipures sculptées, de frises d'émaux et d'arcatures diverses qui nous montrent toutes les variétés de l'arc arabe.

Il en résulte plutôt une juxtaposition d'éléments riches de décoration qu'un ensemble parfaitement homogène et harmonieux dans le détail. De plus, si bien que les terres émaillées ou azulejos jouent un rôle réel et déjà important sur cette façade, en beaucoup d'endroits ces produits céramiques faisant défaut, on a dû les remplacer par des imitations peintes, forcément impuissantes à rendre la valeur et l'éclat de l'émail. De là, manque d'équilibre en certaines parties.

Ce qui nuit encore à cette très somptueuse décoration, c'est l'absence des grandes surfaces nues qui, dans l'architecture arabe, mettent si bien en valeur les étonnantes richesses de certaines parties. Aussi est-il difficile de voir dans le palais espagnol rutilant d'émaux, d'ors et de colorations vives, une tentative sincère de restaurer cet art toujours mesuré et calme dans l'excès même de sa richesse et qui réservait d'habitude tous ses étonnements pour l'intérieur de ses sanctuaires ou pour les salles de ses harems. Ces réserves faites, nous devons constater le grand et très honorable effort fait par l'Espagne moderne pour occuper d'une façon digne de son glorieux passé la belle place qui lui était réservée au centre du palais du Champ de Mars.

A côté de l'Espagne, l'Autriche-Hongrie allonge, entre deux petits avant-corps, un long portique d'arcades reposant sur un ordre dorique à colonnes accouplées. Dans les frises, dans les tympans, dans les panneaux, des sgrafitti sur fond noir dessinent une suite de guirlandes abondantes, des cartouches ennoblis de noms illustres, des génies ailés portant des palmes et des couronnes. Autant nous avons goût pour ce genre de décoration renouvelé des traditions italiennes et qui, d'une pointe libre et hardie, burine le nu des murailles et les meubles de compositions ornementales ou héroïques, autant nous croyons qu'on ne

doit pas chercher par ce procédé des effets d'illusion et prétendre, comme ici, dans les soubassements des avant-corps, représenter par quelques hachures des assises solides en bossages à pointes de diamant. Je sais bien qu'on peut s'y croire autorisé par certains exemples pris en Italie, mais on ne saurait admettre que tout y soit bon à imiter, et, au cas particulier, nous croyons qu'il y aurait lieu de s'abstenir. D'ailleurs ces portiques couronnés de statues nous rappellent bien plus les compositions classiques de Palladio et certains monuments de Vicence, qu'ils ne nous révèlent la vieille Autriche des maisons de Habsbourg et de Lorraine. Aussi la façade autrichienne manque-t-elle absolument de la qualité essentielle de toute œuvre architecturale, c'est-à-dire de caractère; elle apparaît comme une décoration sans style accusé, disposée surtout pour abriter sous ses portiques une partie de l'exposition sculpturale de l'Autriche-Hongrie.

La Russie a mis en façade sur la rue des Nations des constructions en bois très puissantes et très mouvementées. Ce sont trois gros pavillons à toitures pittoresques et élancées, reliés entre eux d'un côté par des galeries couvertes et de l'autre par un escalier extérieur dont les lignes rampantes et les frontons accoladés coupent heureusement la rectitude des formes voisines. Les architectes, MM. Ropett, de Saint-Pétersbourg, et Paul Bénard, de Paris, se sont inspirés ici de vieux édifices et de vieilles maisons russes, et principalement du palais de Kolomna, près de Moscou, où est né le tzar Pierre le Grand. Les deux artistes ont d'ailleurs enrichi leurs modèles, qui ne leur offraient que des types d'une simplicité un peu rude, d'une ornementation très abondante dans le style russe primitif, ornementation puisée aux bonnes sources, c'est-à-dire dans les édifices et dans les manuscrits. Ce décor procède plus encore des traditions asiatiques que de celles byzantines. L'ornement participe peu de la structure de l'édifice, il affecte plutôt l'imitation des étoffes suspendues, des broderies appliquées. Les frises, les corniches, les appuis de fenêtres et leurs couronnements sont découpés, festonnés, pointillés de mille façons. Des réchampis de brun-rouge et de vert sourd animent les tonalités chaudes des sapins du Nord. Sous les porches, dans l'ombre des galeries abritées, des tentures bleu et rouge vif jettent leur éclat franc. Tout cela est certes un peu barbare, mais d'une saveur étrange pleine de charme. Si nous voulions rechercher de près les combinaisons fantaisistes de ces constructions tourmentées, décrire leurs toitures compliquées et coloriées de deux tons, le rouge et le vert, étudier leurs détails multiples, il nous faudrait des pages. Nous n'avons pas ce loisir et nous faisons appel au souvenir du lecteur pour compléter et revoir par la pensée la

belle façade russe, l'œuvre si intéressante de MM. Ropett et Paul Bénard.

L'architecte de la section suisse, M. F. Jaëger, n'a pas eu le temps de recueillir le fruit de ses beaux travaux au Champ de Mars. Une courte maladie vient de l'enlever, il y a quelques jours à peine, au moment où de hautes récompenses allaient certainement consacrer son légitime succès d'artiste. Tout le monde a vu la belle décoration qu'il avait imaginée sous une des grandes loges au centre du Palais, à l'entrée des salles des beaux-arts. Au-delà de percées figurées par des portiques en applique, il improvisait de magnifiques paysages qui ont été victorieusement interprétés par les émaux toujours si admirés de M. Deck et par ceux de M. Boulenger. De superbes figures allégoriques dessinées par F. Ehrmann, émaillées sur fond d'or, s'enchâssent dans les niches des portiques et complètent cet ensemble festoyant par des pièces céramiques qui sont des chefs-d'œuvre. Il était juste que la Suisse confiât à un de ses enfants, si Parisien qu'il fût par ses études, par ses amitiés et par les nouveaux liens qui le retenaient au milieu de nous, le soin de présenter dans un cadre digne l'exposition des cantons confédérés. M. F. Jaëger avait une première fois, en 1867, organisé l'exposition des beaux-arts de son pays dans un pavillon moitié monument par son ordonnance, moitié chalet par l'emploi de toitures saillantes et de bois apparents. Ce pavillon, par une originalité de bon goût et une polychromie très réussie, avait de suite fixé l'attention du public. C'était pour la Suisse reconnaître un premier service si bien rendu que de confier au même artiste le soin d'ériger sur la rue des Nations la façade de la République et d'y inscrire la vieille devise nationale : « *Tous pour un, un pour tous.* »

M. Jaëger a simulé quelque porte de ville donnant accès dans les salles de l'Exposition. Appuyée sur d'épais contreforts, elle est surmontée d'une vaste voussure de charpente en forme d'auvent, dans le genre de celles qui abritent les façades des maisons importantes dans le canton de Berne et dans la haute Argovie. Au-dessus se dresse un petit clocher aigu. Le plafond de la voussure, bordée d'un cours de rinceaux peints, est constellé d'étoiles blanches sur fond bleu pâle. Un large zodiaque le traverse obliquement de son ruban bleu plus foncé, portant les signes connus dessinés en blanc. C'est un souvenir des toits saillants de la vieille Suisse, dont nous retrouvons le voligeage appelé *le ciel du toit* encore peint de bleu et décoré d'étoiles, d'une lune, d'un soleil et même aussi de quelques-uns des signes du zodiaque. Sous le grand arc à jour, deux jaquemarts revêtus d'armures bourguignonnes, souvenirs historiques de la victoire de Morat prêtés par le Musée de Zurich, frappent les

heures et arrêtent les badauds comme ils les arrêtent à Berne devant la fameuse horloge de l'Ogre. Toute la charpente est peinte de blanc avec cordons, bordures, consoles, liens rechampis de rouge. Ce sont les couleurs de la Confédération, couleurs reproduites également à droite et à gauche de la porte dans d'énormes écussons à croix rouge sur fond



FAÇADES DE L'AMÉRIQUE CENTRALE ET MÉRIDIONALE, DANS LA RUE DES NATIONS.

(Dessin de l'architecte, M. A. Vaudoyer.)

blanc soutenus par des lions grimaçants. Ces lions ne sont là que pure fantaisie héraldique. Nous leur eussions certes préféré les bons ours de Berne, dont la tache noire serait plus heureuse sur cette façade que le ton de ces fauves. Les écussons cantonaux s'alignent en frises sous le toit des parties latérales de la façade. Nous regrettons que les grands cartouches de l'entrée et que ces petits écussons cantonaux ne soient pas en relief au lieu d'être seulement peints sur le fond du mur. Les soubassements de la façade, peints de gris pour imiter le ton du grès de Berne, manquent en effet de solidité; on y sent trop l'économie du plâtre,

et quelques saillies eussent été nécessaires pour soutenir les masses supérieures.

M. Jaëger ne s'était pas contenté de bien décorer la façade suisse; les salles qui y correspondent ont été disposées et ornées par lui avec un talent tout à fait original. De robustes plafonds à caissons lumineux, formés de grosses poutres entre-croisées et peintes de dessins rouges et blancs avec rehauts noirs, s'étendent au-dessus des vastes salles. Leurs parois sont couvertes de cuirs gaufrés à fonds d'or et d'argent, sur lesquels les écussons des cantons se détachent éclatants de colorations. Pourquoi faut-il que notre regretté confrère ait été si prématurément enlevé aux récompenses méritées, à l'art dont il était épris, à l'affection de nombreux amis, aux tendresses d'une jeune famille!

La façade belge est certainement la construction la plus imposante et la plus admirée de toutes dans la rue des Nations. C'est qu'aussi ce n'est pas seulement un simulacre de façade, c'est un véritable monument qui, par un appareil bien accentué, met en montre les plus belles pierres et les plus beaux marbres de la Belgique. Tant il est vrai que la construction vraie joue un rôle esthétique considérable en architecture et que la puissance et la noblesse des matériaux concourent sensiblement à l'expression des formes! Supposez que la façade belge soit un simple décor de plâtre, de fausse brique et de faux marbre; et le parti architectural restant le même, l'effet sera cependant tout différent. La masse du public passerait indifférente devant la conception architecturale, bien que sa valeur intrinsèque restât toujours égale; car cette conception ne serait pas alors motivée ou expliquée par la nature et l'emploi de matériaux vrais. C'est qu'en architecture la forme doit si bien se soumettre aux exigences de la matière qu'elle doit quand même en dégager et sa logique et sa beauté. Aussi l'œuvre de M. Janlet, architecte à Bruxelles, captive-t-elle l'attention générale par ses formes robustes, franches et simples en harmonie parfaite avec les pierres dures et les marbres polis qu'il a mis en œuvre.

Le style adopté par M. Janlet est celui qui florissait dans les Pays-Bas pendant les dernières années du XVI^e^ siècle. Il n'en reste pas aujourd'hui, sauf peut-être l'Hôtel de Ville d'Anvers, de spécimen absolument complet, les guerres de l'époque espagnole, si néfastes pour le pays, ayant laissé peu de monuments intacts. Cette belle façade n'est donc pas la reproduction, comme on pourrait le croire, de monuments existants. Elle a été composée, cela est sensible, surtout en vue de présenter sous leurs différents aspects et d'une façon aussi avantageuse que possible, les différents matériaux de construction, produits du sol belge. Vingt-deux

carrières différentes de pierres et de marbres de toute espèce ont coopéré à cette œuvre considérable. Il faut louer M. Janlet d'avoir si bien su réunir tant d'éléments divers en un tout harmonieux.

C'est une haute porte de ville qui forme le milieu de l'imposante façade belge. Au-dessus, suivant la mode flamande, s'élève un riche pignon à superpositions pyramidales. De chaque côté de la porte, deux étroits avant-corps de soutien dressent, sur un ordre de cariatides en gaine, des pignons de même style qui forment accompagnement au grand motif central. Sur les claveaux du grand arc rayonnent les écussons armoriés des neuf provinces, tandis qu'au sommet de la façade, contre le pyramidion supérieur, les lions belges soutiennent le cartouche royal. Des chapiteaux et des ornements d'applique en bronze doré mêlent leur éclat à la puissance des marbres variés, aux colorations chaudes des briques.

A droite et à gauche, en aile, au-dessus d'une ordonnance superbe de colonnes monolithes, des galeries ouvertes laissent voir les poutraisons de leurs plafonds en bois. Aux extrémités de la façade, d'un côté, c'est le salon royal orné d'un balcon couvert en bois; de l'autre, c'est un beffroi étageant les formes arrondies de sa toiture capricieuse et se terminant par un lanternon octogonal à girouette élancée. Il y a dans cette composition importante, à la fois certaine rectitude classique et beaucoup de liberté et d'imprévu.

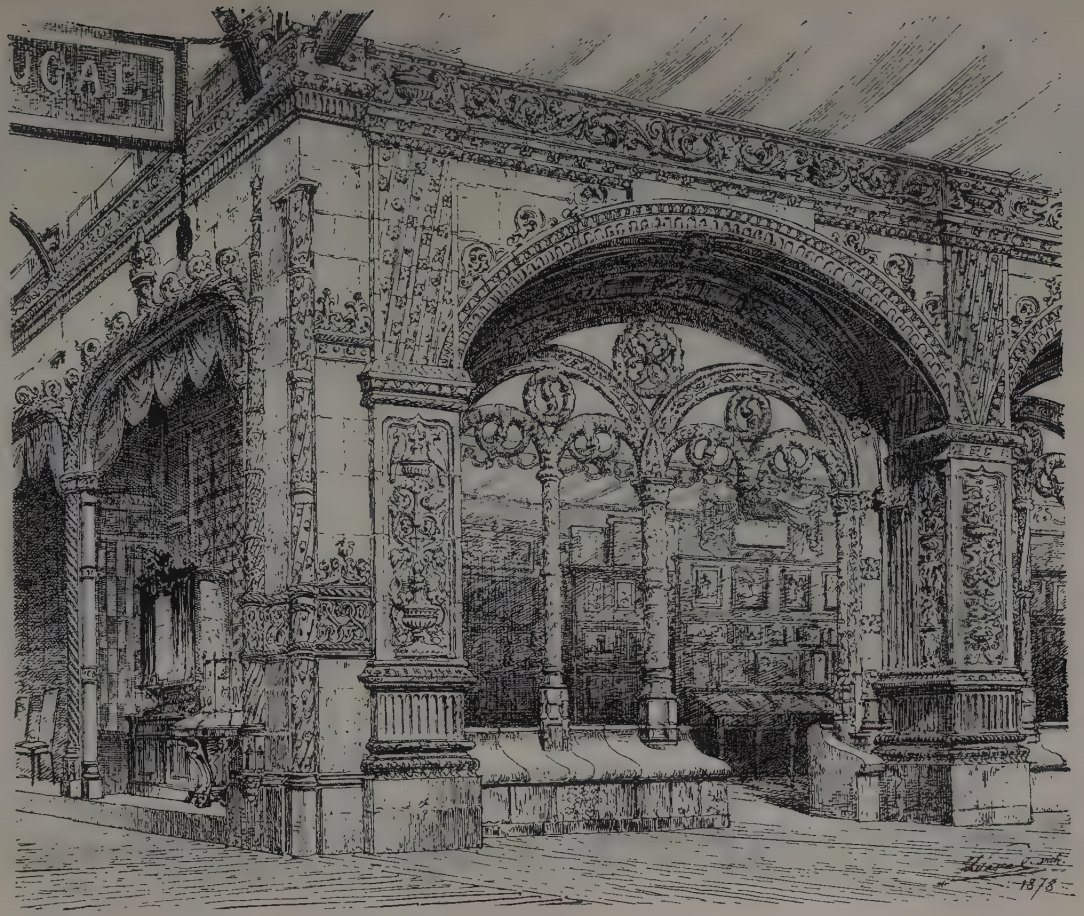
Nous avons trop bien loué de grand cœur la façade russe de M. Paul Bénard pour ne pas lui dire aisément que nous croyons peu à la petite façade grecque qu'il nous offre comme une maison du temps de Périclès. Nous n'admettons pas, particulièrement, que les Grecs, si respectueux de l'art et des dieux, aient pu construire en encorbellement une loggia ayant l'apparence d'un petit temple tétrastyle, porté seulement par la saillie de deux consoles. De telle sorte que les deux colonnes ioniques du milieu portent dans le vide. Il n'y a aussi que notre construction moderne qui puisse se prêter à ces tours de force et les faire accepter. D'ailleurs l'habitation grecque, qui n'était aux premiers temps qu'un simple abri en pisé, ne devint grande, belle et richement ornée qu'après les guerres médiques, lors du grand mouvement commercial et de la puissance politique d'Athènes. Telle la maison de Callias, que nous décrit Platon, telles ces maisons dont notre orateur déplore la magnificence. C'est sans doute le type de ces maisons que nous décrit Vitruve et qui servit de modèle aux constructions des grands seigneurs romains.

Or nous savons, par les textes comme par les peintures antiques, que la façade de ces maisons donnant sur la rue n'était qu'un mur percé

d'une porte, puis, à une certaine hauteur, de lucarnes pour donner du jour, s'il était nécessaire. Ces ouvertures n'admettaient pas la vue du passant et ne pouvaient servir d'observatoire aux gens de la maison. Tout l'air et le jour, comme la sortie et l'entrée des différentes pièces de l'habitation, étaient sur la cour intérieure. Mais, sans nous étendre davantage sur l'habitation des anciens, concluons en disant que, chez les Grecs, les façades et les décorations étaient sur l'atrium et non sur la rue, et présentaient comme abri des portiques et non des balcons saillants couverts. Nous nous étonnons aussi de voir un buste de Minerve sur piédouche devant la maison grecque de l'Exposition. Ce sont les Romains qui ont inventé le buste. Nous comprendrions une statue de Minerve et un autel en avant, mais nous ne comprenons pas un buste sur un autel. Quoi qu'il en soit, si M. Bénard a voulu avant tout faire une décoration, il a réussi et son invention habituelle ne lui a pas fait défaut.

Le Danemark est modeste, comme il convient. Cependant sa petite façade avec ordres superposés et pignon à la flamande est bien étudiée. Mais est-ce bien là de l'architecture danoise?

La façade nationale des États de l'Amérique centrale et méridionale nous montre l'architecture importée dans ces pays, au XVI^e^ siècle, par la conquête espagnole, mais architecture transformée par le climat et les mœurs, comme aussi par l'influence jésuitique. C'est un art désordonné, exubérant, à vrai dire de mauvais goût, mais dont M. Alfred Vaudoyer a tiré un excellent parti décoratif. Recherchant ses côtés typiques, l'architecte a voulu nous montrer les terrasses qui couronnent les habitations, les miradores ou belvédères qui les dominent, les balcons saillants et couverts, en forme de vérandahs, qui ont pour but de protéger l'intérieur du logis contre les fortes chaleurs. S'inspirant d'un palais bien connu à Lima sous le nom de « Casa marques de Torre Tagle », M. Vaudoyer en a reproduit fidèlement le miradore élancé, ainsi que le balcon coquet, à riches compartiments de menuiserie, qui s'allonge au-dessus d'un portique trapu, sur la façade de ce palais. Toutefois la décoration supérieure de ce balcon a été modifiée par l'introduction, en forme de frise, des écussons de chacune des républiques américaines, qui ont tenu à affirmer ainsi leur union. Disons que les miradores sont très en faveur dans ces pays lointains, principalement dans l'État de l'Uruguay, où beaucoup sont fermés de verres de couleur. Le soir, du haut des terrasses où l'on vient chercher la fraîcheur, les habitants jouissent d'un coup d'œil féerique, ces miradores devenant alors autant de phares qui illuminent l'obscurité des nuits et signalent, par leurs feux variés, l'habitation de chacun.



LES GALERIES PORTUGAISES A L'EXPOSITION; REPRODUCTION DU CLOÎTRE DE BELEM PRÈS LISBONNE.

(Dessin de l'architecte, M. Pascal.)

Il y a lieu de remarquer que cette façade, frontispice de l'exposition américaine du Sud, précède une série de salles où chacun des États du Sud a tenu à se signaler par une décoration particulière. La république Argentine est représentée par un portique à arcades, inspiré d'une construction récemment élevée à Buenos-Ayres. Le Pérou reproduit dans sa façade un monument du haut Pérou, le portique de Huanuco-Viejo. La frise intérieure est celle du temple de Paramonga. La construction légère, en bois, de l'Uruguay est conforme à celles exécutées journellement à Montevideo. Le Guatemala offre un exemple de polychromie indienne. Enfin la hutte en bambous ou rancho du Nicaragua termine cette avenue de constructions aux aspects divers, en harmonie avec les civilisations qui se sont succédé dans ces pays d'une fertilité et d'une richesse incomparables.

Nous ne saurions prendre au sérieux les minuscules échantillons d'architecture que présentent le royaume d'Annam, la Perse, le royaume de Siam, le Maroc, la régence de Tunis. Cependant, groupés habilement, ils font bon effet sur la rue des Nations et par leurs silhouettes bizarres, par leurs colorations vives, varient d'une façon imprévue la suite des constructions.

Au delà, ce sont plusieurs petits États, les plus petits de l'Europe, qui s'associent pour présenter une façade respectable : le grand-duché de Luxembourg, la principauté de Monaco, les républiques de Saint-Marin et du val d'Andorre se sont adressés à M. A. Vaudoyer, qui a su encore faire un tout aimable des modestes éléments de décoration dont il disposait. Le grand-duché de Luxembourg est représenté par un fragment réduit de l'ancien hôtel de ville de Luxembourg, servant actuellement de résidence au prince-lieutenant. La porte à arcades, sur la droite, est celle du prince de Monaco, surmontée des armes de la principauté. Elle est réduite à moitié de sa grandeur réelle. Les deux petites républiques ne sont signalées que par leurs écussons surmontant la fenêtre du premier étage.

M. Pascal a restitué, pour la gloire de l'exposition portugaise, le porche de l'église du fameux monastère des Hiéronymites de Belem près Lisbonne. Cette architecture, gothique dans sa masse, Renaissance dans ses détails, un peu surchargée comme l'art espagnol qu'elle avoisine, mais gardant encore quelque parfum de l'art arabe si longtemps dominateur dans le pays; cette architecture, malgré tant d'influences diverses, reste très particulièrement accentuée par certaines dispositions décoratives qui lui sont véritablement propres. Cette restitution est si parfaite de style et de caractère, non seulement dans l'en-

semble, mais encore dans les moindres parties, qu'on pourrait la croire moulée sur nature. — Il n'en est rien cependant. — M. Pascal a dû tout reconstituer au moyen de croquis pris par lui sur les lieux et de photographies. De plus, M. Pascal a dû changer l'échelle du monument pour rester dans des proportions ici possibles, et par la même raison tronquer la partie supérieure de la façade. Il lui a fallu aussi remplacer les figures de saints des niches par les statues des grands hommes dont le Portugal est fier. — M. Pascal a si bien réussi cependant à nous donner l'illusion complète du monument ancien, que nous devons vraiment considérer ce fac-simile comme un tour de force de sentiment juste et d'assimilation. Ce sont les Pays-Bas qui terminent la rue des Nations par une importante façade d'hôtel de ville, flanqué d'un haut beffroi carré à lanternons octogonaux superposés. La pierre et la brique alternées et mélangées jouent un grand rôle dans cette architecture très imitée du curieux *Stadhuis* de Leyde. Le charmant dessin de M. Pascal que nous reproduisons peut donner une idée du cloître.

Et maintenant que le promeneur est arrivé au bout de la longue avenue, qu'il se retourne : c'est de cette extrémité que la rue des Nations apparaît le mieux dans tout son effet pittoresque. Ses toits de hauteur et de formes variées, ses tours, ses clochers, ses miradores, ses loges, ses pinacles, ses portiques, son alignement incertain, les drapeaux de toutes couleurs flottant au haut des mâts et dans le fond de cette perspective mouvementée et confuse, une haute tour du Trocadéro surgissant au-dessus de l'horizon, tout concourt à faire de cette longue suite de façades multicolores un des plus étonnants spectacles de la grande Exposition. Aussi, malgré les regrets que nous avons cru devoir formuler, malgré certaines critiques inévitables de détails, il nous plaît de reconnaître que, grâce au zèle amical des commissaires étrangers, grâce au talent, à l'activité et à la bonne volonté des nombreux artistes, entrepreneurs et ouvriers français ou étrangers qui ont collaboré à cette œuvre multiple, la pensée du directeur des sections étrangères, M. Berger, a été réalisée au delà de tout ce qu'on pouvait espérer. La rue des Nations restera certainement dans la mémoire de tous comme un symbole d'union et de concorde au milieu de cette grande fête du travail et de la paix offerte par la France au monde entier.

Nous pourrions encore glaner, le long du palais et dans les parcs du Champ de Mars, maintes observations touchant l'architecture étrangère. Nous verrions particulièrement les pavillons des colonies portugaises et espagnoles, celui de Monaco, puis les cottages anglais. Nous renonçons également avec regret à visiter cette très intelligente réduction du palais

indien élevée par M. C. Purdon Clarke, architecte, dans le grand vestibule du palais pour réunir les expositions si intéressantes de l'empire des Indes, des maharajahs de Kashmir et de Patiala, et des rajahs de Jind et de Nabha.

Mais, forcément négligent, nous avons hâte de franchir le pont d'Iéna pour aller au delà admirer de près le palais du Trocadéro.

PAUL SÉDILLE.

(La fin prochainement.)

LES

FAÏENCES FRANÇAISES ET LES PORCELAINES

AU TROCADÉRO



L'HISTOIRE de la céramique n'est plus à faire. Nos savants et regrettés devanciers l'ont écrite ici même, avant de rassembler leurs études dans des volumes, aujourd'hui dans toutes les mains. Et si nous ne craignons pas de venir encore traiter une matière qui semblerait épuisée, c'est que l'exposition rétrospective du Trocadéro offre à l'étude un champ si vaste, et qu'elle étale aux yeux des spécimens si rares et si nombreux de l'art de la céramique, depuis la poterie grossière et nue des Gaulois nos ancêtres jusqu'aux vases royaux, d'un décor si riche, de la manufacture de Sèvres sous Louis XV, que nous avons cru utile, pour conserver le souvenir de cette exposition unique et sans précédents, de noter en courant pour ainsi dire, et sans oser s'arrêter trop longuement devant les vitrines si richement remplies, les pièces les plus remarquables et les plus dignes d'intérêt. La céramique en Europe et notamment en France, depuis le XVI^e^ siècle jusqu'à la fin du XVIII^e^, sera le but de cette étude sommaire.

LA FAIENCE.

Il était difficile, presque impossible même aux organisateurs de l'Exposition de classer toujours et méthodiquement, par époques et par

familles, les nombreux spécimens de céramique que les collectionneurs leur ont confiés avec une si grande prodigalité, aussi ne faut-il pas trop leur en vouloir si l'on est parfois obligé de quitter telle vitrine pour aller à une autre éloignée afin de retrouver au milieu de pâtes tendres de Saint-Cloud ou de Sèvres une pièce égarée des fabriques de Rouen, de Nevers, de Moustiers ou de Strasbourg.

Ainsi classées dans cet élégant désordre, les pièces sans doute se font mieux valoir les unes des autres, mais, quand il s'agit de les réunir pour les comparer et les étudier, la tâche devient plus difficile.

Cette légère critique a été cependant évitée presque en partie pour les faïences de Nevers, qui se trouvent groupées dans la même vitrine, vitrine devant laquelle nous nous arrêterons tout d'abord, la fabrique de Nevers étant, sinon la première en date pour la France, du moins une des plus anciennes.

Dès 1590 en effet, on trouve dans les archives nivernaises la mention de potiers et d'émailleurs, et, en 1602, on voit figurer comme potier, sur le registre de sa paroisse, Dominique de Conrad, gentilhomme d'Albissola, qui déjà, en 1578, avait reçu de Henri III ses lettres de naturalisation. En 1644, son fils Antoine est nommé « gentilhomme servant et fayencier ordinaire du Roy ». Il est donc permis d'attribuer l'honneur de la création de la fabrique de Nevers à Dominique Conrad, protégé et encouragé par les Gonzague, et non à Pierre Custode, comme il l'a été cru pendant longtemps. — Pierre Custode n'apparaît qu'en 1632, mais son nom n'est point à mépriser, car sept générations de Custode s'appliquèrent par la suite à perfectionner et à élever la fabrication de Nevers.

Les premières pièces de Nevers, celles qui sortent des ateliers de Conrad, cherchent à imiter les faïences italiennes; celles de la dernière époque d'Urbino. Tel est le plat appartenant à M. Cotteau et qui représente le *Sacrifice d'Abraham*. Vers la fin de la période italo-nivernaise, époque à laquelle appartient l'assiette de M. Gaston Le Breton, représentant une scène tirée du roman de l'*Astrée*, alors si en vogue, et vers 1660 vient le goût persan, caractérisé par des bouquets de fleurs avec oiseaux, peints en blanc, en jaune, en orangé sur fond bleu-lapis, bleu recouvrant toute la pièce et produit par immersion. La riche collection de M. Cotteau, outre les pièces fabriquées d'après ce dernier procédé, nous offre encore des plats et des assiettes à fond jaune avec décor bleu, et, ce qui est plus rare, appartenant à ce que l'on est convenu d'appeler « l'imitation chinoise », des assiettes et des vases, avec dessins verts sur fond blanc. Nous reproduisons ici la belle gourde italo-nivernaise de M. Georges Martin.

Pour compléter cette brève nomenclature, nous citerons encore une statuette de l'époque persane, appartenant à M. de Liesville et représentant une femme portant deux seaux. Cette statuette est recouverte d'un émail bleu, marbré par endroits de peinture blanche. Une assiette imitant des pommes et des fruits, signée *Haly* 1772 et exposée par



GOURDE EN FAÏENCE ITALO-NIVERNAISE.

(Collection de M. Georges Martin.)

M. Gasnault, appartient encore, mais dans un art tout différent, à la fabrique de Nevers, qui, à partir de cette époque, perd tout caractère personnel et tombe dans de mauvaises imitations de Rouen et de Moustiers, pour arriver enfin à une décadence absolue, jusqu'à ce qu'elle disparaisse entièrement.

Pendant longtemps il a semblé admis que la fabrique de Rouen ne devait son existence qu'à une influence nivernaise nettement accusée

dans certaines pièces sorties de cette fabrique, qui, par l'abondance et la richesse des produits, mériterait la véritable place d'honneur entre toutes les villes rivales.

La fabrique de Rouen appartient à deux époques bien distinctes : la première qui comprend le XVI^e^ siècle, la seconde qui embrasse la fin du XVII^e^ et le XVIII^e^ tout entier.

Il est certain aujourd'hui que Rouen fabriquait déjà et possédait des fours avant Nevers.

La plaque du château d'Écouen, donnée au Musée céramique de Rouen par M. Lejeune, architecte de la Légion d'honneur, et qui représente les deux épées du connétable de Montmorency, avec cette inscription : *Fait à Rouen, 1542*, ne laisse aucun doute à cet égard, car, nous l'avons dit, Conrad n'apparaît à Nevers que vers 1578.

Cette plaque du château d'Écouen, qui peut servir de date irréfutable à la production de la faïence à Rouen, n'est point isolée ; d'autres pavages provenant encore du château d'Écouen et du château de Madrid, et appartenant à M. de Liesville, attestent une fabrication suivie et certaine.

Dans ces pavages on reconnaît une imitation manifeste des procédés italiens, mais un goût tout français dans les têtes des chimères.

Longtemps, malgré l'inscription *Fait à Rouen, 1542*, ces dallages ont été attribués à Bernard Palissy, qui serait venu on ne sait pourquoi allumer ses fours à Rouen. La vérité est que la plaque du château d'Écouen, ainsi que les pavés des châteaux de Madrid et d'Écouen, sont l'œuvre de Massot Abaquesne qu'on trouve cité dans la Chronique rouennaise de 1549, à la suite des magistrats de la cité.

De récentes découvertes faites dans les archives du Tabellionage de la ville de Rouen, documents authentiques analysés dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2^e^ période, t. III, p. 187), ne laissent aucun doute à cet égard. Ils sont pour ainsi dire les témoins qui ont signé l'acte de naissance de la fabrique rouennaise.

Du même atelier que les pavés d'Écouen doit être sortie la belle gourde ornée de grotesques, exposée par M. Dupont-Auberville.

De 1542 à 1647, les documents sont muets. Pendant un siècle, la fabrication semble avoir cessé complètement. Cette absence totale de documents précis doit-elle être une raison suffisante pour faire admettre qu'Abaquesne n'ait point eu de successeurs? On croit retrouver dans certains châteaux normands des pavages d'un caractère tout particulier et qui semblent appartenir à un centre spécial.

Néanmoins, après la plaque d'Écouen, la première pièce que nous

offre encore le Musée céramique de Rouen est un vase aux armes des Poterat et signé : *Fait à Rouen, 1647.* — On le voit, cent années se sont écoulées. A côté de ce vase du Musée de Rouen, il faut encore ranger une assiette portant la même date.

L'imitation nivernaise se fait sentir dans ces pièces à fond blanc uni,



PLAT DE ROUEN A DÉCOR BLEU SUR FOND D'OCRE.

(Collection de M. Gaston Le Breton.)

avec décor partiel bleu, qui sont dues à un certain Nicolas Poirel, sieur de Grandval, huissier de la chambre de la reine, qui arrive à Rouen en 1644, porteur de la concession d'un privilège de cinquante-six ans pour la fabrication de la faïence dans toute la province de Normandie, mais qui, en réalité, ne serait que le prête-nom d'Esme Poterat, sieur de Saint-Étienne, qui n'apparaît qu'en 1673, muni d'un nouveau privilège. Ce qui nous porterait à croire ces suppositions vraies, c'est que le pot

de 1647 porte déjà les armes d'Esme Poterat dont Poirel n'aurait été que le prête-nom.

Après ce pot de Rouen et ces assiettes qui ont une importance historique énorme, la pièce la plus ancienne qui soit datée nous est encore fournie par le Musée céramique de Rouen. C'est le saladier signé : *Brument, 1699.*

Le décor polychrome de ce saladier est le caractéristique du genre si décoratif qu'imaginèrent les faïenciers rouennais. Ce décor, qui généralement est bleu sur émail blanc, réunit aussi parfois le jaune, le vert et le rouge, comme dans la pièce « Brument » par exemple. A partir de cette époque la fabrique de Rouen, avant d'entrer en pleine possession d'elle-même, imite tantôt le décor nivernais, tantôt le décor bleu de style chinois des fabriques hollandaises, pour arriver par le style rayonnant à l'apogée de sa fabrication, à cette belle période qui s'écoule de 1710 à 1730.

Le temps et l'espace nous manquent pour décrire toutes ces belles pièces, tous ces plats magnifiques, aux décors tantôt en camaïeu bleu, tantôt en bleu rehaussé de rouge et de jaune, dont le dessin est si habile et l'émail si parfait ; assiettes, grands plats, encriers, plateaux et sucriers, comme le bijou exposé par M. E. Milet. Les artistes rouennais produisent sans trêve, et, il semble, toujours avec plus d'art et de perfection.

Le décor rayonnant n'est point toujours uniforme, tantôt il adopte le camaïeu bleu, tantôt le bleu rehaussé de rouge et de jaune, tantôt enfin, sur un fond d'ocre orangé, des nielles qui paraissent noires mais qui en réalité sont de couleur bleue.

Nous rattachons à la fin de cette belle époque le grand plat appartenant à M. Gaston Le Breton, et que nous donnons ici, plat à décor bleu sur fond ocre dont le milieu est orné d'un médaillon représentant des Amours peints en bleu.

Il en est de même pour le grand plat de la collection Maillet du Boullay. Pour ce plat « violet » le décor est inverse, les nielles étant jaune d'ocre sur fond bleu profond. Nous reproduisons cette pièce unique et tout à fait extraordinaire.

Les deux grandes sphères à décor polychrome du Musée de Rouen, une belle assiette à fond d'ocre avec arabesques bleues, appartenant à M. de Liesville, un encrier à décor polychrome appartenant encore au Musée de Rouen, nous mènent à la fin du style rayonnant. Le service quadrillé aux armes des Montmorency-Luxembourg, est signé en effet : *1727, M. Guilibaut.*

A partir de cette époque les artistes normands suivent le courant de

la mode, s'inspirant tantôt de Nevers pour des pièces exceptionnelles à figures, comme celles exposées par M. Baudry; tantôt de Delft, comme dans le plateau appartenant à M. Dupont-Auberville. Ce plateau, imitation d'émail chinois à fond noir avec ornements en relief et polychromes, mérite, nous le croyons, une attention toute spéciale par sa rareté.

Puis viennent les scènes galantes ou champêtres, les bergers à la



PLAT DE ROUEN A DÉCOR JAUNE SUR FOND VIOLET.

(Collection de M. Maillet du Boullay.)

Florian, les décors à trophées, à carquois, *à la corne*, qui inclinent vers la décadence marquée, mais qui cependant attestent encore un art élevé. Le Musée céramique de Rouen, MM. de Liesville, Dupont-Auberville, Gaston Le Breton et Le François nous offrent dans leurs collections si complètes de nombreux spécimens de ces pièces dites « décor ferronnerie, décor rocaille », qui mènent la fabrique de Rouen jusqu'à la Révolution, dont les emblèmes égalitaires semblent peu toucher les artistes rouennais qui disparaissent et laissent tomber dans le néant cette fabrique

naguère si illustre. Mais avant cette fin subite, il nous faut citer encore un essai de fabrication dont la collection Le François nous donne un des plus beaux spécimens, nous voulons parler des jardinières en faïence-porcelaine imitées de Strasbourg et de Marseille par Yavasseur vers 1779.

A côté de Rouen, des villes voisines, comme Gisors, Sinceny, voyaient s'ouvrir des ateliers de potiers, inspirés par les maîtres rouennais, chez lesquels sans doute, ils avaient été faire leur apprentissage.

C'est à la fabrique de Sinceny qu'est dû le si joli plat d'après Callot, exposé par M. Maillet du Boullay, dont nous donnons la reproduction. Ce plat à décor polychrome, d'un dessin net et habile, avec une bordure savamment combinée où des animaux alternent avec des instruments de musique, justifie la réputation de Sinceny.

Dans un autre genre, trois statuettes représentant des Chinois et appartenant à M. Gasnault, des assiettes rayonnantes à décor polychrome, provenant, l'une de la collection Gaston Le Breton, l'autre de celle de M. Dupont-Auberville, et enfin une assiette en camaïeu bleu, exposée par M. Pascal, suffisent pour indiquer les différents procédés de la fabrique de Sinceny.

Un petit autel, signé *1767*, ainsi qu'une assiette exposée par M. Perilleux et signée *Maître Doligne*, *1767* nous montrent les essais tentés en même temps à Lille, dans le Nord.

Les fabriques de Marseille, de Strasbourg, et surtout de Moustiers, devraient nous arrêter longtemps et mériteraient chacune une étude spéciale.

A Moustiers, le plus beau spécimen des œuvres de Pierre Clérissy, le maître faïencier qui apparaît vers 1686, est le plat ovale appartenant à M. le baron Ch. Davillier. La bordure composée de griffons ailés et de mascarons se jouant au milieu d'arabesques, et supportant des cartouches où sont représentés un cerf, un loup et des chiens, est fort belle. Au centre est une chasse à l'ours, d'après Antoine Tempesta, et habilement reproduite. Ce plat est signé : *Gaspard Viry fecit à Moustiers chez Clerissy*. C'est à ce type qu'appartiennent encore les deux vases à émail blanc et à décor bleu foncé appartenant au même.

Après les compositions à sujets de chasse, ou représentant des scènes tirées de la mythologie, les artistes de Moustiers inspirés par le style de Bérain et de Charles-André Boule, peignent ces plats à baldaquins, à gaînes et à figures isolés d'un art si agréable et si décoratif.

Moustiers continua-t-il sa fabrication au XVIII^e^ siècle, et faut-il lui

attribuer l'assiette appartenant à M. A. Pannier que nous publions? Le décor en est essentiellement italien cependant.

De la fabrique si importante de Marseille, nous citerons seulement, comme étant un de ses plus beaux spécimens, la soupière rocaille, ornée de coquillages et de fleurs, à décor polychrome, et appartenant à M. Gaston Le Breton, ainsi que deux jolis cache-pots, exposés par



PLAT A GROTESQUES, EN FAÏENCE DE SINCENY.

(Collection de M. Maillet du Boullay.)

M. de Liesville. Ces cache-pots sont décorés en vert de cuivre, en « vert *Savy* », du nom d'un céramiste qui est signalé en 1765 comme possédant un secret pour un vert particulier dont il ornait ses produits.

Pour le Midi encore, M. Pascal expose de jolis spécimens de la fabrique d'Apt et de ses terres vernissées, tandis que M. le Dr Lejeal, avec deux vases d'un décor blanc sur blanc, nous donne un aperçu de ce que produisait la fabrique de Saint-Amant, à une époque où, dans presque chaque province de France, des faïenciers cherchaient à se faire concurrence les uns aux autres. Nous ne pouvons, à notre regret, faire que

citer ces fabriques qui, comme celles, — pour ne nommer que les plus célèbres, — de Rennes, de Quimper, d'Aprey, sont représentées si dignement à l'exposition du Trocadéro.

Nous n'avons pas encore parlé des faïences de Delft, qui eurent cependant une influence si marquée en France. La collection si connue du Dr Mandl est exposée tout entière au Trocadéro, et par ses pièces si rares et si nombreuses, elle donne les documents les plus complets sur les différentes phases de sa fabrication. Cette histoire, d'ailleurs, vient d'être écrite par M. Henry Havard, et nous n'entreprendrons pas de répéter ce qui a été si bien dit. Nous nous contenterons de renvoyer les amateurs du Delft à cette savante publication.

LES PORCELAINES.

Si l'histoire de la faïence est aujourd'hui entièrement connue, il n'en est pas de même encore pour celle de la porcelaine, du moins à ses origines.

On savait déjà que les premiers essais tentés pour la fabrication de la porcelaine furent faits en Italie, à Florence. La belle gourde exposée par M. le baron Alphonse de Rothschild, le premier et le plus ancien spécimen de porcelaine connu, ne pouvait laisser aucun doute à cet égard; cette gourde, en effet, à fond blanc mat, décorée d'arabesques et de mascarons peints en bleu, porte comme marque, sous sa partie inférieure, la reproduction peinte en bleu du dôme de Florence ainsi que la lettre F. Ce n'était point d'ailleurs le seul monument connu; M. le baron Ch. Davillier expose également deux gourdes, décorées de feuillages et d'oiseaux peints en bleu, dont l'une porte la marque « Proba ». M. Milet, enfin, possède également une autre gourde plus petite et d'un émail blanc plus épais qui appartient certainement à la même époque et probablement à la même fabrique de Florence.

Mais, parce que ces pièces sont les seules connues et qu'il n'en existe plus d'une date antérieure, convient-il de les considérer comme les témoins des premiers essais faits en Europe et en Italie dans l'art de la porcelaine?

Nous ne le croyons pas, et nous pensons pouvoir prouver le contraire et attribuer à une autre ville, à Venise, l'honneur d'avoir produit la première des porcelaines, et cela à une date plus reculée.

Déjà la *Chronique des Arts* (année 1876, p. 303) a publié une supplique datée du 4 juin 1518 et adressée par Léonard Peringer au provéditeur de Venise, pour le prier de lui accorder la licence de

fabriquer des porcelaines. Cette supplique conservée aux archives royales prouve que déjà, en 1518, on s'occupait de la vraie porcelaine à Venise, et permet de supposer que Léonard Peringer est le maître qui, l'année suivante, envoyait au duc Alphonse deux pièces de porcelaines, en demandant des fonds pour continuer ses essais à Venise même, se trouvant déjà trop âgé pour aller à Ferrare.

Néanmoins, malgré la découverte de cette pièce si importante, la



ASSIETTE EN FAÏENCE DE MOUSTIERS, A DÉCOR ITALIEN.

(Collection de M. A. Pannier.)

nature des produits sortis des ateliers de Peringer avait pu être mise en doute. Était-ce une véritable porcelaine, l'inventeur ne se trompait-il pas lui-même dans ses illusions, et n'était-il arrivé qu'à perfectionner la faïence et à la rendre plus légère et plus transparente?

Cette thèse a été soutenue; mais aujourd'hui que de récentes et nouvelles découvertes viennent enlever à Peringer même la gloire d'avoir été le premier à s'être occupé de la porcelaine, il est permis de croire que les termes de sa supplique sont vrais et que bien réellement il produisait et cherchait seulement à perfectionner un genre de fabrication qui était déjà connu à Venise, même en 1470.

Un document publié par M. G.-M. de Geltof dans le *Bollettino di arte e curiosità Veneziane* en est une preuve certaine. Il s'agit d'une lettre datée d'avril 1470 et adressée de Venise par un certain « Uielmo da Bologna », accompagnant l'envoi fait à un de ses amis demeurant à Padoue de deux pièces de porcelaine « una piadena et uno vasello de



MAGOT EN PORCELAINE DE CHANTILLY.

(Collection de Mlle de Lesterps.)

porcelana », fabriquées à Venise par un certain « Mastro Antuonio archimista ».

Cette lettre, où il est question de la grande perfection, de la transparence, du fondu des couleurs et de l'art avec lequel ont été faites ces porcelaines qui ont « mis en travail » tous les faïenciers de Venise, est d'importance très grande au point de vue de l'histoire de la porcelaine et permet d'attribuer à Venise, et à une date aussi éloignée que celle de 1470, la première fabrique de porcelaine inconnue jusqu'ici.

On nous pardonnera, en sa faveur, d'être sorti de notre cadre et

d'avoir abandonné l'exposition du Trocadéro, où, comme nous l'avons dit, les premières porcelaines connues sont celles exposées par MM. de



GRAND VASE EN PORCELAINE DE SÈVRES (STYLE LOUIS XVI).
(Collection de M. Beurdeley.)

Rothschild, Davillier et Milet, dont quelques-unes, peut-être, viennent de Venise; car toutes n'ont pas la même couverte, ni le même bleu pour le décor, ni le même style.

En France le goût pour la porcelaine devait également se faire sentir, et ce produit, plus parfait que la faïence, devait séduire les potiers et les déterminer à faire de nombreux essais.

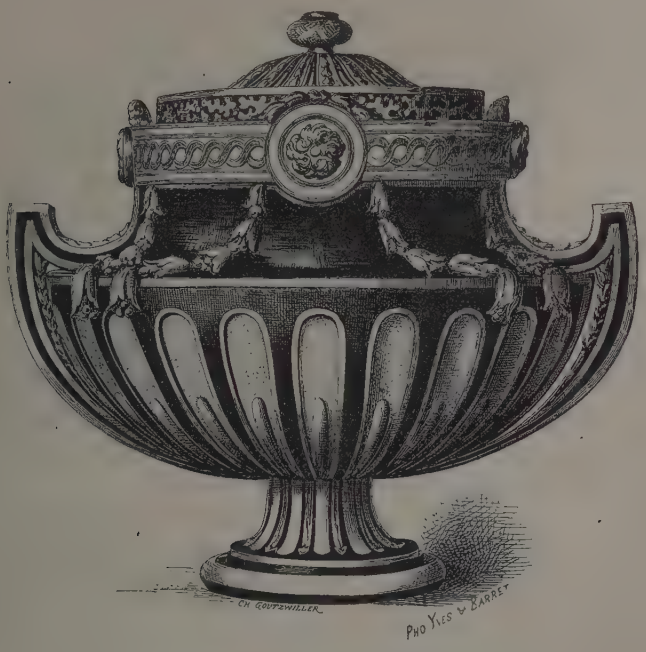
Poterat, de Rouen, obtient en 1673 un privilège pour la fabrication de la pâte tendre, et le Musée de Rouen nous montre comme spécimen de cette nouvelle industrie, un petit sucrier avec son couvercle, fond blanc mat, décoré de bleu avec réserves et guirlandes. Cette jolie pièce est de tout point analogue au petit pot aux armes des Villequier que possède le Musée céramique de Sèvres. D'autres pièces, tasses, soucoupes, appartenant à MM. Dupont-Auberville, Pascal, de Liesville, offrent le même émail et la même décoration bleu sur fond blanc légèrement bleuâtre, qui caractérisent les pâtes tendres de Rouen, si peu différentes de celles fabriquées à Saint-Cloud, dont le privilège date de 1695. Rouen a-t-il servi de modèle à Saint-Cloud? Il serait permis de le supposer, puisque le privilège accordé à Poterat est antérieur. Ce qu'il y a de certain, c'est que les deux fabriques rivales produisaient encore vers 1711, et que leurs porcelaines étaient si semblables qu'à cette époque même une confusion curieuse régnait sur le marché, et que Poterat, de Rouen, cherchait par tous les moyens à faire tomber en discrédit les Chicanneau, de Saint-Cloud. Outre les pièces à fond blanc et à décor bleu, la fabrique de Saint-Cloud produisit encore des pièces polychromes comme celles exposées par MM. le baron Ch. Davillier, Leroux, Gouand, et une grande quantité de petites pièces, comme des tabatières, des tasses réchampies en or et montées en vermeil, comme celles provenant des collections G. Le Breton, Dupont-Auberville et Gouellain. Ces pièces portent généralement la marque de De Frou, qui avait succédé aux Chicanneau. Encore, des pièces à reliefs, imitées des blancs de Chine, comme les vases montés en cuivre appartenant à M. Dubouché, doivent parfois être attribuées à la fabrique de Saint-Cloud.

Nous citerons encore les fabriques de Chantilly, de François Barbier à Mennecy, sous la protection du duc de Villeroy, ainsi que celles de Sceaux, d'Arras, dont les jolis produits indiquent les progrès et les tentatives heureuses faites à cette époque dans la fabrication de la porcelaine, que la fabrique de Vincennes, devenue la manufacture royale de Sèvres, vint élever si haut et pousser à une perfection inimitable.

Nous voudrions citer et décrire toutes les belles pièces, si rares et si précieuses, prêtées à l'exposition rétrospective par des amateurs comme MM. Édouard André, les barons Seillières, Rothschild, Beurdeley, M^lle^ Grandjean, MM. Audeoud et Davis, de Londres, mais l'espace nous manque, et une étude de semblables merveilles ne peut être faite rapide-

ment ni à la hâte. Nous ne pouvons qu'admirer, en passant, ces pièces, véritables pièces de musée. Tout au plus nous est-il permis de citer les deux vases Louis XVI que nous reproduisons ici, et qui sont des pièces hors ligne, le grand vase à médaillon, de M. Beurdeley, et celui à fond bleu, de M. André.

Que de fabriques françaises dont il nous resterait encore à étudier



VASE DE SÈVRES A FOND BLEU (STYLE LOUIS XVI).

(Collection de M. Édouard André.)

les produits que nous trouvons exposés ! Telles sont : la fabrique de porcelaine de Paris, rue du Pont-aux-Choux, fondée en 1784; la fabrique de Clignancourt, fondée en 1775 par Pierre Deruelle et patronnée par M. le comte de Provence; la fabrique de la Seine, fondée en 1774 par le marquis de Saint-Aulaire; la fabrique de Limoges, fondée en 1773 par Noscie, Grillot et Fournier, devenue succursale de Sèvres en 1784; et encore la fabrique de Boissette, près Melun, qui date de 1778; celle de Niederwiller, de 1780, et qui fut fondée par le comte de Custine et dirigée par Lanfrey. — Celle-ci est reconnaissable à ce que le fond du

plat ou de l'assiette représente une planche de bois, sur laquelle semble mal collé un papier peint d'un paysage.

Il faudrait citer, enfin, les nombreuses fabriques de Paris : celle de la Courtille, fondée en 1784 ; celle de la rue du Petit-Carrousel, en 1775 ; celle du faubourg Saint-Lazare, en 1769 ; et celle de la rue de Crussol, en 1789.

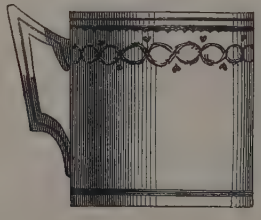
Cette sèche nomenclature serait encore bien incomplète; mais il est juste d'ajouter que tous ces produits, pour la plupart, pèchent par l'imperfection, et n'ont d'intérêt que parce que les ateliers d'où ils sont sortis n'existent plus.

Parmi les produits des fabriques étrangères exposés au Trocadéro, nous trouverions une abondance presque aussi complète, depuis les vases de Chelsea, en Angleterre, jusqu'aux figurines et aux vases de Saxe.

M. Davis, de Londres, expose trois vases de vieux Chelsea, qui prouvent à quel degré la fabrique anglaise s'est inspirée de celle de Sèvres. Même profil du vase, beaucoup moins simple dans ses formes ; même genre de décoration dans les médaillons, peints d'après des compositions de l'école de Boucher, mais avec un moindre sentiment de l'harmonie des couleurs. Une seule chose mérite une critique que les artistes de Sèvres eussent sans aucun doute évitée à cette époque : nous voulons parler de ce fond lie de vin, d'un effet bizarre, sur lequel se détachent en relief les nervures dorées qui complètent l'ornement de ces vases, d'ailleurs extrêmement précieux.

L'Exposition universelle de 1878 restera une date célèbre pour la céramique. Si, en effet, au Trocadéro son histoire est représentée depuis les temps les plus reculés par des spécimens empruntés à toutes les nations et à toutes les époques, au Champ de Mars aussi tous les peuples du monde ont tenu à témoigner, par leurs envois, de cette grande renaissance de la céramique moderne, à laquelle il nous est donné d'assister.

HENRY DARCEL.

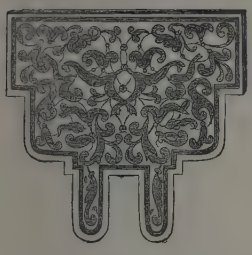


LA GALERIE ORIENTALE DU TROCADÉRO

A MONSIEUR CHARLES SCHÉFER

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DES LANGUES ORIENTALES

Mon cher ami,



Vous souvenez-vous d'une visite que je vous fis, il y a quelque vingt ans, au retour d'un de vos voyages en Syrie? Pour moi, je ne l'ai pas oubliée. Vous reveniez de Damas et vous rapportiez avec votre précieux manuscrit de Yahia ben Mahmoud, le peintre arabe de Wasseth, les premières pièces de cette collection orientale qui, le temps aidant, devait devenir un musée. Par une de ces bonnes fortunes qui n'arrivent qu'aux gens de goût, que dirige dans leurs recherches le savoir le plus varié et le plus sûr, vous aviez mis la main sur les plus belles œuvres de ces ouvriers arabes de la damasquinerie, de la verrerie et de la faïence, de ces maîtres dont l'habileté fut si grande qu'elle fit d'une industrie un art véritable. Vous pressentiez la place que devait bientôt prendre dans les cabinets d'amateurs des monuments d'une ornementation si capricieuse, d'une exécution si délicate : vous aviez raison, et les curieux de notre époque ont singulièrement réparé l'oubli des curieux d'autrefois. Qui s'était inquiété des arts musulmans, qui avait pris garde à ces objets de laiton, de verre ou d'ivoire, chargés de légendes, d'un goût charmant, il est vrai, mais d'un déchiffrement si difficile? C'était affaire de savants. Les savants eux-mêmes ne s'en étaient pas bien mis en peine. Pourtant M. Reinaud les avait, le premier, étudiés dans son livre sur le *Cabinet de M. le duc de Blacas*. Plus tard l'abbé Lanci *(Trattato delle simboliche rappresentanze Arabiche)* décrivit à son tour les pièces qu'il lui avait été donné de voir à Bologne, à Florence, à Pise, à Venise

et dans quelques collections particulières de l'Italie. Le nombre n'en était pas très considérable. Épars çà et là, ces objets étaient entrés dans les musées, comme partout ailleurs, par hasard. Paris en possède de très beaux, il est vrai, mais en très petit nombre. J'en ai vu à Vienne, à Berlin, à Munich. Dans une course que je fis à Londres — c'était en 1863 — je pus en examiner une dizaine tout au plus, dispersés au Kensington et chez divers amateurs. L'exposition des arts rétrospectifs de 1867 signala chez nous un goût des plus marqués pour les arts arabes, et voilà qu'à onze ans de distance la Galerie orientale du Trocadéro nous offre aujourd'hui une collection de manuscrits, de vases et de plats damasquinés, de lampes de mosquée et de coupes en verre, de faïence, de tapis, d'armes, d'objets d'art de toute nature, si importante que je doute qu'on puisse trouver à Damas elle-même, dans cette ville qui, plus que toute autre ville de la Syrie, a conservé dans ses vieilles maisons les richesses du passé, un musée oriental aussi nombreux et aussi riche. C'est à vous, mon cher ami, c'est à M. de Rothschild, à M. Delort de Gléon, à M. Gérome, à M. Dutuit, à M. Édouard André, à M. Basilewsky, à M. Posno, à M. Chéblowski, à M. Eugène Piot que nous le devons, puisque les uns et les autres vous nous avez apporté libéralement des trésors que nous avons pu étudier en les admirant. Le succès a été des plus grands et des plus mérités. Chacun de vous en a sa part. Mais laissez-moi féliciter particulièrement M. Albert Goupil, qui a été l'instigateur de cette exposition et dont l'activité et le zèle ont eu à surmonter bien des difficultés pour arriver à un résultat aussi heureux et aussi complet.

Si vous en exceptez l'architecture, le peuple arabe n'occupe pas une grande place dans l'histoire de l'art. Tel qu'il est, et volontairement emprisonné dans l'ornementation, avec une loi religieuse qui pèse sur son esprit en lui interdisant la peinture et la sculpture, il prend dans cette histoire générale, non un chapitre, mais une page, une note si vous voulez, et une note des plus curieuses. L'Arabe est un ouvrier, mais un ouvrier d'un goût si délicat et si fin que ses travaux sont restés inimitables. Son grand art, l'art de tout temps en honneur chez lui, à ce point qu'il fait naître des grammaires et des traités, c'est l'écriture. Sur ce thème bien restreint, la lettre, il exécute à l'infini des variations merveilleuses : il reproduit partout la lettre en la modifiant : elle se mêle aux ornements, aux fleurs, aux feuillages, aux lacis inextricables dans leurs dessins capricieux ; elle se dégage enfin de cette végétation touffue d'*arabesques* qui vit autour d'elle. C'est le génie du peuple arabe : je ne sache pas qu'il ait fait emprunt à quiconque de cet art qui lui est

tout personnel. Quant à ses industries, il les tient l'une après l'autre des peuples vaincus. Que pouvait donc connaître, que pouvait donc savoir cette petite nation renfermée dans l'Arabie, quand elle quitta son désert pour envahir et pour conquérir les peuples les plus civilisés de la terre : les Grecs et les Persans? Artistes et artisans, elle prit tout d'eux. Par une des politiques les plus habiles qui gouvernèrent le monde, elle abaissa les vaincus par la puissance des armes et elle s'éleva, elle, par la puissance de la civilisation de ses ennemis. Elle garda intacte sa loi religieuse, sa vie morale et intime, pour ainsi dire ; mais sa vie extérieure, elle la tint des vaincus. Elle leur livra, comme à un maître, son existence matérielle; elle leur dut tout. Pendant les cinquante premières années de la conquête de la Syrie, la monnaie des Arabes fut frappée, à l'imitation de la monnaie byzantine, en caractères grecs et par des ouvriers grecs. En Perse, la monnaie du vainqueur conserva l'effigie du roi Sassanide et se servit de légendes pehlvies pour indiquer la date et la ville de l'émission et le nom de l'émir par ordre duquel la pièce était frappée : ce sont des graveurs persans qui font office de monnayeurs. Dans les pays de langue latine, en Afrique et en Espagne, le nouveau numéraire respecte le type monétaire de ces contrées et fait emploi de caractères latins pour exprimer des légendes musulmanes : *Non est deus nisi solus deus, non deus deo socius.* « Il n'y a de Dieu que Dieu, le seul; il n'a point d'associé. » Ce sont les ouvriers grecs ou juifs qui gravent cette monnaie. Le monnayeur arabe ne viendra que plus tard et à son heure.

S'il faut en croire Mouradja-d'Ohsson, le khalife Abd-el-Melik avait fait élever à Jérusalem une superbe mosquée dont les portes étaient décorées des images du Prophète. Les murs du temple étaient recouverts à l'intérieur de peintures qui représentaient l'enfer de Mahomet avec les habitants gigantesques du feu éternel. On y voyait encore le double paradis des croyants, où les élus, vêtus de brocart et de soie, vident dans des coupes d'or les vins qui n'enivrent jamais ; on y voyait les jardins en fleurs où le bananier penche ses branches chargées de fruits, séjour de voluptés ineffables, qu'habitent ces houris dont la virginité renaît de leurs plaisirs mêmes. Ces représentations étaient l'œuvre d'artistes byzantins. Pendant les premières années de l'islamisme, à ces époques de luttes incessantes, la guerre seule occupa le génie musulman. L'industrie et les arts restèrent entièrement aux mains des peuples soumis, grecs, persans et juifs. Aussi, lorsque Walid, le fils du khalife Abd-el-Melik dont je viens de parler, voulut faire construire la mosquée de Damas, il envoya une ambassade à l'empereur

de Constantinople, qui, sur sa demande, lui expédia douze mille artisans. « La mosquée, dit Ibn-Batoutah, fut ornée de mosaïques d'une beauté admirable; les marbres incrustés formaient, par un mélange habile de couleurs, des figures d'autel et des représentations de toute nature. »

Ne sentez-vous pas, mon cher ami, à cette rapide description un art qui servira plus tard de modèle à l'art arabe, un art générateur pour ainsi dire? L'art arabe est, en effet, un art byzantin modifié. Les premières guerres des musulmans dans l'Irak avaient amené à Médine des captifs persans qu'on employait à de pénibles travaux : on leur accordait chaque mois deux jours de repos. Les Persans se consolaient en chantant les chants de la patrie perdue. Touways, qui les fréquentait, apprit à chanter avec eux. Il se fit l'imitateur de leurs chants et de leurs rythmes. Ibn-Mouhriz, qui compte parmi les premiers et les plus grands musiciens des Arabes, avait fondé son école sur l'étude de la musique des Persans et des Syriens. De ces deux écoles était né le système musical arabe. L'Arabe, je le répète, n'est pas un peuple original. D'un caractère souple, d'un esprit fin, il se fait imitateur : il ne crée pas, mais il s'assimile avec une grande pénétration, et il subit, en se l'appropriant, le milieu qui l'entoure. L'esprit philosophique arabe est né des ouvrages d'Aristote. Les écoles de Bagdad et de Koufah vivent de l'inspiration des livres de l'ancienne Grèce. Le génie persan a failli l'emporter un instant sur le génie arabe. Qu'étaient-ce que ces Barmécides, ces grands protecteurs des arts, du commerce et de l'industrie, ces vizirs Fadhl et Giaffar, qui furent les conseillers de Haroun-er-Raschid et les inspirateurs de son grand et illustre règne? Un historien arabe a dit d'eux : « La famille des Barmécides fut à son siècle ce qu'est une aigrette sur le front, une couronne sur la tête. » Elle faisait originairement profession de magisme : un des aïeux de Khaled était mobed. L'esprit persan était vivant chez les Barmécides : à ce point que Haroun-er-Raschid, redoutant un ennemi, jeta dans le néant une famille, sans détruire pourtant la puissance de ses influences. L'Arabe était devenu Persan, en prenant à la Perse son génie particulier, son commerce, ses arts et ses industries. Un homme, un Persan qui jouit d'une grande faveur auprès du khalife Motamed 279 (892), et qui arriva au grade important de chef des postes dans l'ancienne Médie, nous a laissé un livre des plus curieux sur les revenus de l'empire de son temps. L'impôt payé au trésor par chaque pays et par chaque ville y est indiqué avec soin; et souvent Ibn-Khordadbeh, c'est son nom, rapproche les revenus de ces contrées pendant le khalifat des revenus payés sous l'autorité grecque ou sous la monarchie sassanide. Ce rapprochement nous dit assez combien l'administration arabe fut féconde en bienfaits et

quelle prodigieuse fortune elle ajouta à la fortune de ces pays, les plus riches du monde.

Ce que les historiens nous racontent de cette puissance et de cette civilisation du gouvernement des khalifes n'a rien qui doive nous surprendre ; c'est de l'histoire à la hauteur du roman, il est vrai, mais c'est de



LAMPE DE MOSQUÉE EN VERRE ÉMAILLÉ (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Édouard André.)

l'histoire. Haroun-er-Raschid et Mamoun y jouent un rôle comme dans les *Mille et une Nuits*, et ce rôle est vrai. Faut-il compter leurs richesses, faut-il énumérer leurs trésors ? Nous le pourrions, tant les renseignements sont nombreux sur ce point. Makrizy nous a donné la description du trésor du khalife fatimite El-Mostanser-Billah, trésor volé et jeté aux quatre vents lorsque la garde turque, révoltée contre El-Mostanser, mit au pillage le palais du khalife, l'an 460 de l'hégyre. Je ne connais pas

de pages plus curieuses et qui méritent d'être plus étudiées. Tout l'art de l'Orient s'y trouve résumé comme dans la liste d'un catalogue rapide. Parmi une foule de tapis de soie tissus d'or et de toutes couleurs, parmi les pièces d'étoffe sur lesquelles était représentée la suite des différentes dynasties arabes, avec les portraits des khalifes, des rois et des hommes célèbres de l'Islam, parmi les étoffes de velours et de satin de Damas, dont quelques-unes, couvertes des plus belles peintures, représentaient des figures d'hommes, d'éléphants, de lions, de chevaux, d'animaux et d'oiseaux de toute espèce, les Turcs révoltés trouvèrent des pierreries, des émeraudes, des rubis, des perles innombrables, des miroirs d'acier, de porcelaine, de verre, enrichis de filigranes d'or et d'argent, des échiquiers, des damiers, des milliers de figures d'ambre et de camphre, des milliers de vases d'or, des meubles, des bassins, des aiguières, des cristaux, des tables d'onyx et de pierre dure, des coffres, des encriers de sandal, d'aloès et d'ébène du pays des Zindjes. Tout disparut comme disparurent un à un, et à Damas, et à Mossoul, et à Bagdad et au Caire et dans tant d'autres villes, ces musées de l'industrie et des arts de l'Orient. Les invasions des Turcomans et des peuples de la haute Asie, les déprédations des barbares dispersèrent et anéantirent ces merveilles. A peine trouve-t-on quelques objets échappés à ce pillage général et qui témoignent aujourd'hui encore du goût et de l'industrie des Arabes pendant l'époque la plus glorieuse de leur grandeur.

Ce fut cette prodigieuse fortune du khalifat qui attira sur l'immense empire arabe ces populations pillardes de l'Orient, bien avant l'époque où nos peuples d'Occident se précipitèrent à leur tour vers ces sources de richesses. L'esprit de nos contrées devait être singulièrement troublé et enflammé aux récits de ces merveilles. Il ne faut pas s'y tromper, nos rapports avec l'Égypte et la Syrie ont de beaucoup précédé les temps des Croisades. Sous les Mérovingiens, Marseille trafiquait avec Alexandrie; les marchands syriens venaient à Paris, et les marchands de Paris faisaient de fréquents voyages en Syrie. Faut-il rappeler les ambassades de Haroun-er-Raschid à Charlemagne? Au IXe siècle, les Lyonnais unis aux Marseillais et aux gens d'Avignon, avaient coutume d'aller deux fois par an en Égypte. Dès cette époque, la petite ville d'Amalfi, protégée par les khalifes, avais une colonie importante à Jérusalem.

Les marchands juifs, dont Ibn-Khordadbeh nous a donné l'itinéraire, avaient organisé leurs longues caravanes. « Ces marchands, dit-il, parlent le persan, le romain, l'arabe, les langues franques, espagnole et slave. Ils voyagent de l'Occident en Orient, et de l'Orient en Occi-

dent, tantôt par terre, tantôt par mer. A leur retour, quelques-uns font voile pour Constantinople, afin d'y vendre leurs marchandises ; d'autres se rendent dans le pays des Francs. » Les peuples du Nord, je dis ceux des contrées les plus éloignées, se donnaient rendez-vous avec les peuples de l'Orient, aux foires de Samarkand. Vous n'ignorez pas, mon cher ami, que c'est en Suède et en Norwège qu'on découvre le plus souvent ces dépôts de monnaies des Samanides, que les marchands suédois rapportaient des contrées où régnaient ces princes, dont la dynastie s'éteignit à la fin du x^e^ siècle de notre ère. Cent ans avant cette date, les navires vénitiens, peu nombreux, il est vrai, mais déjà entreprenants, allaient chercher, sur les marchés du Levant, les magnifiques étoffes de Kalmoun et de Dabik, les tissus brodés de Bahnessa et les tapisseries d'Alexandrie, pour les porter aux foires de Pavie et de Rome. Les papes, les évêques, les riches abbés, recherchaient particulièrement ces étoffes. Elles servaient à confectionner les vêtements sacerdotaux, les chapes, les chasubles, les tunicelles. Les pièces de Damas recouvraient les autels ; les soieries de la Perse ou de Chypre, les tentures arabes chargées de broderies ou de fleurs, tapissaient les murs des temples et enveloppaient les colonnes. Le goût de cette décoration somptueuse passa bientôt des églises dans les palais. Le luxe de notre Occident vivait donc du luxe de l'Orient. Notre monde était sans cesse, et sur tous les points, en rapport avec l'industrie arabe, et par l'Orient lui-même, et par l'Espagne, et par la Sicile dont la conquête par les Normands fût la première étape de la Croisade. On sent là comme une fièvre d'intérêts et d'espérances de fortune excitées, à la pensée d'une conquête à entreprendre dans ces pays merveilleux d'où viennent toutes les richesses, et sur lesquels on raconte des récits fabuleux : si bien que ces grands mouvements des Croisades me semblent avoir la foi pour prétexte et le commerce pour véritable cause.

Mais les Croisades ne sont pas en question dans cette lettre. Je reviens donc au plus vite aux industries arabes, à celles dont sont nées nos industries européennes.

Quelle que soit la date qu'on veuille donner aux premières verreries de Venise, il est hors de doute que les manufactures de l'Orient contribuèrent, sinon à leur établissement, du moins à leurs améliorations successives. En tous cas, les verreries de l'Égypte et de la Syrie précédèrent de beaucoup celles du Rialto et de Murano. Il est facile de se convaincre de cette opinion en lisant la description du trésor du khalife El-Mostanser-Billah qui, je viens de le dire, comptait parmi ses richesses plus de vingt mille vases en cristal unis ou ciselés, une multitude de

miroirs et de larges bassins de verre, sur lesquels se dessinaient des figures et des feuillages. Aucun monument ne nous est resté de cette époque, sauf deux morceaux, peut-être, la buire en cristal de roche, du Louvre, et le vase de cristal que possède le Musée d'Histoire naturelle de Florence. Il nous faut descendre deux siècles plus tard pour retrouver, avec leurs dates certaines, les œuvres des verriers arabes.

La galerie orientale du Trocadéro nous en offre une admirable collection. Prenons d'abord les belles lampes en verre que les Arabes suspendent dans les mosquées, sur les tombeaux des sultans, des émirs et des saints. Les plus anciennes datent de la fin du XIII^e^ siècle; mais, si nous nous en rapportons aux monuments figurés, leur usage remonte bien plus haut. Nous les retrouvons d'abord dans des peintures de votre beau manuscrit des séances de Hariri, de l'an 634 (1236 de notre ère). Une lampe est gravée sur la stèle funéraire d'une fille d'un certain Mohammed-ben-Schadjia qui mourut la première semaine de Zoulcadé, 637 (1239). Cette stèle est dans la salle de l'exposition égyptienne. Vous possédez, dans votre musée de l'École des langues orientales, des pierres tombales sur lesquelles se dessinent aussi des lampes funéraires: l'une est de 697 (1297), l'autre de 606 (1209); la dernière enfin, celle de Hassan-ben-Soliman-ben-Ahmed, est datée de 596 (1199). Nous remontons les temps, vous le voyez. Nul doute que des recherches plus attentives nous conduiraient à des époques plus reculées encore. Contentons-nous pour l'heure de ce que le Trocadéro nous donne, et la part est belle.

C'est d'abord la belle et grande lampe qui vous appartient: d'un beau caractère ornemental, d'un effet superbe, avec son fond blanc teinté légèrement de vert, sur lequel se détache nettement l'émail des fleurs bleues et des fleurs rouges, et dont les rosaces du col et de la panse se répètent à la base du monument; elle offre pour armes une coupe en émail rouge qui se profile sur un champ blanc. Dans les médaillons au-dessous de la panse, je lis cette légende : *Honneur à notre maître el Solthan el Malek el Nasser Nasser ed-Dounia oua ed-din Mohammed-ben-Kelaoun.* La lampe porte donc le nom de ce sultan mamlouk Bahrite qui monta sur le trône d'Égypte en 694 (1294), et qui deux fois déposé et remis au pouvoir régna trente-deux ans et mourut en 741 (1341). Je vous signale une seconde lampe au nom de ce prince : elle est à M. Édouard André. Sur le col blanc se détache en lettres bleues le verset si connu et tant de fois répété sur ces monuments : « Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Cette lumière est comme un foyer où se trouve un flambeau, un flambeau placé dans

un cristal, cristal semblable à une étoile brillante. » (Koran, sourate 24, verset 35). Sur la panse on lit : « *Honneur à notre maître el Solthan el Malek el Nasser Nasser ed-dounia oua ed-din Mohammed.* » Et au-dessous de la lampe, pour armes, un cimeterre, une *balta*. A ce propos, une question. Il est hors de doute que les sultans et les émirs ont pris



LAMPE DE MOSQUÉE EN VERRE ÉMAILLÉ (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Édouard André.)

des armoiries. Ahmed-ben-Touloun avait un lion pour emblème; Salah-ed-din, un aigle; Barbouk, un gerfaut blanc; Bîbars et son fils Béré-ke-khan, un lion; Kelaoun, un canard; Hadjy et Aly, une fleur de lis. Mais pensez-vous que le *renk* que l'on voit sur les lampes appartienne au sultan dont elles portent le nom? Je ne le crois pas, puisque voilà deux figures héraldiques différentes et accompagnant le nom de Mohammed. Je pense que nous avons là les armes de l'émir anonyme par l'ordre duquel la lampe a été faite. Une remarque générale au sujet de ces

monuments arabes. Le nom du sultan n'indique pas que l'objet lui ait appartenu : il y a là une glorification du souverain, rien de plus ; et la preuve, c'est que parfois les vases de verre ou les objets damasquinés ou les tapis donnent le nom de l'émir qui les a commandés et le nom du sultan sous lequel ces objets ont été exécutés. Si cette critique vous semble juste, passons sur la question que j'ai soulevée à propos des armoiries.

Je crois que la lampe de M. Albert Goupil, d'un goût ravissant, avec son fond primitivement doré, sa bande supérieure de petites fleurs émaillées de blanc, de bleu et de rouge, portant à la seconde zône en lettres bleues sur fond d'or une légende pieuse, et sur la panse, dans un cartouche en arabesques au trait rouge, ces mots : *Honneur à notre maître, el Solthan el Malek el Modhaffer el âlem el âdel Rokn ed-dounia oua ed-din*, appartient au second Bibars qui mourut en 709 (1310). Du sultan Hassan le fondateur de cette mosquée dont l'historien arabe Makrizy disait qu'aucun temple ne pouvait lui être comparé, et qui est en effet l'un des plus beaux monuments de l'Égypte musulmane, j'ai vu quatre lampes superbes, d'un grand galbe, le col très évasé, très riches de couleurs, et dont les caractères forment une très-belle ornementation. L'une appartient à M. Edmond de Rothschild ; la légende du col : «Dieu est la lumière des cieux», etc., se lit en lettres bleues sur un fond blanc. Sur la panse, les lettres blanches se découpent au contraire sur un fond rouge semé de fleurettes blanches. La seconde est à M. Chlébowski : elle présente la même disposition dans les légendes et la même ornementation. Dans la lampe envoyée par le gouvernement égyptien, le jeu des couleurs est renversé : les lettres du col sont blanches sur fond bleu, ainsi que les lettres de la panse. Une quatrième enfin, — j'ignore le nom du possesseur, — a le col en émail bleu, coupé par des rosaces dans lesquelles se répète le nom du sultan, et sur la panse se croisent et s'enchevêtrent des arabesques blanches, rouges et bleues d'un très bel effet. Toutes portent le nom de Hassan : *El Solthan el Malek el Nasser Nasser ed-dounia oua ed-din Hassan-ben-Mohammed.* » Le sultan Hassan est mort en 762 (1361).

Une magnifique lampe de M. de Rothschild, avec ses légendes bleues sur fond blanc à la partie supérieure, avec ses rosaces contenant les titres du sultan, avec ses belles légendes de la panse, blanches sur fond bleu, offre cette inscription : *El Solthan el Malek Ed-Dhaher Abou-Saïd.* Quel est ce prince? La dynastie des mamloucks Bahrites s'éteignit avec Hadjy : les sultans circassiens montèrent alors sur le trône. Je trouve jusqu'à six princes de cette dynastie portant ce titre et ce nom

Ed-Dhaher Abou-Saïd. Je pense que la lampe de M. de Rothschild appartient au premier des mamloucks circassiens, Barkouk, auquel le Kaire doit la mosquée Ed-Daheryeh et la mosquée sépulcrale qui porte son nom. Le sultan Barkouk mourut en 792 (1390). Quant à la lampe de M. Gavet, d'un dessin si original et si pur, avec son semis de fleurs bleues et rouges sur la panse et sur le cou, avec sa bande supérieure coupée par des rosaces qui séparent, par un effet charmant et plein de goût, chaque mot de la légende : « *El Solthan el Malek Ed-Dhaher Abou-Saïd,* » je l'attribuerais au sultan Giakmak, qui monta sur le trône en 842 (1438). Voici mes raisons : la légende de cette lampe de M. Gavet, dont les lettres diffèrent beaucoup de celle de M. de Rothschild, a une grande analogie avec l'inscription que Gentil Bellin avait copiée à Constantinople sur un monument appartenant au sultan circassien El-Moïad Abou-Nasr-Scheïck ; trente années seulement séparent le règne d'Abou-Nasr du règne de Giakmak. La *Gazette des Beaux-Arts* a fait connaître le dessin de Gentile Bellini l'année dernière à ses lecteurs.

Pressé par le temps et au milieu des difficultés d'une étude faite ainsi dans des salles publiques, je n'ai pu reviser mes notes sur les monuments eux-mêmes. Pourtant je ne crois pas que la galerie du Trocadéro renferme d'autres lampes de sultan que celles que je viens de citer. Les lampes, les vases et les coupes de verre exécutés pour des émirs et en leur nom sont beaucoup plus nombreux. Je ne puis les décrire tous : il faut faire un choix dans ce musée. Aussi bien cet article ne saurait être un catalogue. Sans nous astreindre, comme dans les lignes précédentes, à l'ordre chronologique des monuments, suivons donc un peu au hasard de l'Exposition cette vitrine centrale qui les contient.

Une lampe de M. Posno, caractères émaillés de bleu sur fond blanc à la bande du col, et émaillés blanc sur fond bleu à la panse, cartouche avec fleurs de lis, donne cette inscription : « *Fait au nom de Son Excellence el Aschraf, el Aly, el Adly, le vizir el Nedjemy Mahmoud-ben-Aly.* » Ce vizir avait été esclave d'un sultan portant le titre de Nedjm-ed-din. La longue liste des souverains bahrites et circassiens ne me donne aucun prince ayant ce titre. Je serais porté à croire que ce Mahmoud-ben-Aly appartenait au sultan ayoubite Nedjm-ed-din Ayoub, qui régna à Damas en 637 (1239), dont il fut chassé et qui dans la suite fut fait roi d'Égypte. C'est pour un autre émir du nom de Aly, le fondateur de la mosquée El Mardany, au Kaire, que la lampe exposée par le gouvernement égyptien a été faite. Elle était suspendue sur son tombeau, comme l'indique le mot arabe : *el-Marhoum,* « le défunt. » Elle est ornée de feuillages et de grandes fleurs piquées de pointes d'émail

rouge; elle offre pour armes un losange, et sur sa panse on lit la légende : *Son Excellence el Aschraf el Aly, el Mahroum, l'émir Aly el Mardany.* Une petite lampe charmante, ornée de lettres bleues, cache dans les rosaces au-dessus du pied une inscription en traits rouges parmi des fleurs d'émail rouge; elle a été faite pour un personnage du nom de Schadjia elle appartient au prince Czartoryski. Une très-belle lampe, aux caractères un peu allongés, ce qui indique une basse époque, porte le nom d'un certain Mahmoud, et pourrait bien être l'émir Mahmoud-ben-Aly dont j'ai parlé tout à l'heure; elle a les mêmes armoiries : la fleur de lis. Je ne sais à qui elle appartient.

Est-ce à vous, mon cher ami, qu'il faut signaler deux lampes en votre possession et dont vous avez eu la bonté de m'envoyer la description? La première est de petite dimension : ses dessins sont des plus fins et des plus capricieux, elle provient du collége Mihmandarieh qui fut construit par Chehab-ed-din Ahmed, chargé de la conduite des ambassadeurs ; elle porte le nom et les armes de ce personnage et elle date de 725 (1324). La seconde, de proportions plus grandes, nous donne le nom de Siourghatmich et date de l'année 727 (1326). Deux lampes sans inscriptions sont bien curieuses : l'une est à M. Manheim; elle est ornée de fleurons se découpant sur de larges rosaces d'émail bleu, et d'arabesques des plus légeres et des plus délicates; l'autre est au gouvernement égyptien : c'est une merveille avec ses fleurs dans un semis sans nombre, un dessin continu de tapis et dont les émaux se détachent en blanc sur un fond bleu.

Il me faut citer encore la ravissante bouteille à goulot allongé de M. Alphonse de Rothschild, avec ses dessins d'or, ses émaux bleus, ses grandes rosaces fleuronnées, et portant sur le cou le mot « *el Alem,* » trois fois répété. Je retrouve ce mot sur une bouteille qui vous appartient, mais dont la forme est différente, puisque le col s'évase et que deux anses courent légèrement sur ses bords. Ce vase a été publié par Prisse d'Avennes, dans son admirable ouvrage édité par la maison Morel, et qui, il faut le reconnaître, a puissamment contribué au développement du goût de notre époque pour les arts orientaux. Vous avez remarqué la grande et superbe bouteille de M. Albert Goupil, avec son fond d'or, avec ses fleurs bleues et rouges, portant sur la panse une légende en lettres bleues, et des armoiries répétées dans trois rosaces : un aigle de face aux ailes éployées au-dessus d'une coupe. Le bas est lisse. C'est un royal objet. A qui a-t-il appartenu? Je l'ignore. Je ne sais aussi à qui attribuer cette belle vasque du gouvernement égyptien, à verre très épais, offrant à sa zone supérieure des martichores d'un dessin exquis. A la base se

lit une légende : ce sont les titres d'un sultan, mais, faute de place, l'artiste s'est interrompu dans cette longue énumération et le nom,



LAMPE DE MOSQUÉE EN CUIVRE DORÉ (XIVe SIÈCLE).

(Collection de M. Charles Schéfer.)

c'est-à-dire l'élément le plus nécessaire dans la question est justement ce qui nous manque. J'arrête cette nomenclature, déjà bien longue, et je termine en signalant cette coupe, qui est à vous, et qui est la merveille de cette exposition, avec son fond d'or, ses émaux bleus et blancs,

ses armoiries, sa légende, qui se compose d'un distique arabe se détachant sur la frise, et sa course de chiens et d'animaux de chasse : c'est un chef-d'œuvre de cet art arabe. Vous me dites, et vous l'avez étudiée de près, qu'elle porte les armes de Bedr-ed-din ed-Dhahery, qui fut commandant des troupes de Syrie, sous le sultan Bîbars. Nous avons donc une date, puisque Bîbars mourut en 676, de notre ère 1277.

Ce musée de l'art du verrier arabe, va bientôt se disperer. Nous sera-t-il donné de le revoir encore réuni? C'est peu probable. En tout cas, nous avons pu le parcourir et nous convaincre que cet art oriental avait donné naissance aux verreries de Murano et de Venise. Un article d'un traité de commerce et de navigation passé entre le comte de Tripoli et le doge Contarini est bien curieux à ce sujet. Il parle des déchets des verreries syriennes achetées par les Vénitiens : « Et si Venecien traict verre brizé de la vile, il est tenuz de payer le dihme. » Ce traité est du 1er juin 1277. Les maîtres devaient être bientôt supplantés par leurs élèves, sans être pourtant dépassés par eux. Dans ce XIIIe siècle, auquel appartiennent la plus grande partie des monuments arabes que nous venons de voir, sous le doge Lorenzo Tiepolo, en 1268, les manufactures du Rialto étaient déjà connues. La riche industrie de Venise se développa ensuite à ce point, que l'industrie arabe s'éteignant peu à peu, la République fournit à l'Orient les produits qu'elle avait reçus de lui. L'Egypte et la Syrie devinrent à leur tour ses tributaires. Je cite M. Charles Yriarte[1] : « En compulsant aux archives des *Frari* les dépêches d'un ambassadeur de la République auprès du sultan, j'ai été fort étonné de reconnaître, plié en quatre, parmi les feuilles, et annexé à l'une d'elles, un large parchemin sur lequel le grand vizir du sultan avait fait dessiner une lampe de verre de la forme de celles dites : lampes de mosquée, avec des versets du Coran en émail de diverses couleurs. Ayant pris connaissance de la dépêche de l'ambassadeur qui était adressée au doge, comme c'était la loi, mais qui en réalité s'adressait au Sénat tout entier, je vis que l'envoyé avait reçu du grand visir la commission de faire commander aux fabriques de Murano quatre cents lampes semblables, pour l'ornementation de quelque mosquée. » Comment était cette lampe donnée pour modèle, quel était le sultan, quel était le doge? Voilà ce que M. Charles Yriarte ne nous fait pas connaître. Cette précaution eût complété le renseignement. J'ai lieu de croire que cela se passait au XVIe siècle. Ce fut l'époque où les Vénitiens furent les maîtres reconnus de la verrerie, et où ils devinrent aussi les maîtres incontestés de la

1. *Venise*, par Charles Yriarte.

damasquinerie, avec ces Azziministes, rivaux des damasquineurs de l'Orient, qu'ils avaient eu longtemps pour maîtres.

« Les habitants de Mossoul, dit le géographe arabe Ibn-Sayd, qui mourut en 1273 de notre ère, montrent une habileté extrême dans différents arts, surtout dans la fabrication des vases de cuivre qui servent à table. Ils portent ces vases au dehors et les princes en font usage. » Ces artistes de Mossoul ont droit à un chapitre à part dans les arts musulmans. Vous connaissez les monnaies de ces princes turcomans, de ces Ortokides de Maredin et de Miafarekin, d'Amid et de Khipha, ainsi que celles des Atabeks de la Perse, d'Alep ou d'Arbil; elles appellent notre attention sur un fait des plus caractéristiques. Les habitudes de la numismatique musulmane sont tout à coup renversées. Aux légendes ordinaires du champ, se substituent des figures, des sujets même. Les types en sont pris aux pièces antiques : c'est la tête d'un Séleucide, la figure d'Auguste, de Néron, celle d'un empereur bysantin, l'image du Christ, de la Vierge, de saint Georges; tout ce qui tombe sous la main de l'artiste graveur lui sert de modèle. Ce monnayage, qui date du XIIe siècle, a, à mon avis, son point de départ à Mossoul même. Il y a là toute une école de graveurs qui maintint pendant longtemps sa célébrité et que Ibn-Sayd trouva dans son plus grand éclat. C'est à eux que nous devons les plus belles pièces de la damasquinure arabe. Il me semble même qu'il est facile de les distinguer des artistes de l'Egypte et de la Syrie.

Gens du Djezireh, c'est-à-dire de ces contrées dans lesquelles l'esprit de religion musulmane avait perdu alors de son austérité, mêlés comme ils l'étaient à ces populations turques assez indécises dans leur foi, ils font emploi des figures : le burin du graveur de Damas ou du Caire s'emprisonne au contraire dans l'ornementation et dans la lettre. L'œuvre a moins d'importance, aussi porte-t-elle rarement le nom de l'auteur; car vous n'acceptez pas, je pense, comme signatures d'artistes, ces noms en caractères neski qui me semblent appartenir à des propriétaires de seconde main. Les belles pièces sont presque toujours signées; rappelez-vous celles de Mahmoud le Kurde : elles sont nombreuses. Le vase de saint Louis a été fait par Mohammed-ben-Zeïn-ed-din; le vase du duc de Blacas, daté de 629 (1231), a été gravé à Mossoul par Schadjia-ben-Hanfar le Mossoulien. Il était aussi de Mossoul, ce maître Mohammed-ben-Khattaladj, qui a gravé cette pièce datée de 639 (1241); vous l'avez vue au Trocadéro. Elle appartient à M. Posno. Je pense que c'est une machine astrologique propre à tirer des horoscopes; elle mériterait d'être étudiée de près. Pour moi, dans cette course rapide qui ne pouvait comporter un

examen des plus minutieux, j'ai relevé cette inscription arabe : « Je suis l'éloquente et celle qui converse dans le silence; mon langage est attrayant et menaçant à la fois. Je dévoile aux intelligences ce qui leur est inaccessible. »



ÉPÉE MORESQUE (XVe SIÈCLE.)
(Collection de M. le marquis de Villaseca.)

J'espère, mon cher ami, que cette galerie orientale ne s'éparpillera pas sans qu'un bon catalogue nous la rende avec tous les trésors de renseignements qu'elle nous apporte. Jamais collection de ce genre ne fut, en effet, plus nombreuse et plus instructive. Lampes, flambeaux, vases, aiguières, plateaux, coffrets, écritoires, tout le riche mobilier, qui ornait et qui orne les maisons et les palais arabes, tout est là. Je dois me borner, à mon grand regret, à signaler çà et là dans les vitrines les monuments qui me semblent offrir le plus d'intérêt. J'abandonne les armes, elles ne sont pas de mon ressort; je laisse donc de côté ces beaux casques de M. Piot et de M. Gérome provenant de Erzeroum et apportés à Saint-Irène et cette magnifique épée. dont nous reproduisons ici la poignée. Je signale tout d'abord le lion de bronze de M. E. Piot, qui provient de la vente Fortuny; il a été trouvé à Palencia, dans la Vieille-Castille; la *Gazette des Beaux-Arts* l'a publié en 1876. Les grands flambeaux de M. de Rothschild et de M. Levaigneur, avec leurs longues lettres qui ont conservé intact l'argent de leur damasquinure, sont des pièces hors ligne. Elles portent le nom des deux fils de Mohammed-ben-Kelaoun : el Modhaffer Hadjy, el-Nasser Hassan. Sur un heurtoir de porte, je lis cette phrase : « *Benediction sur notre maître, le sultan, le roi, el Mansour, Seïf*

ed-dounia oua ed-din Kelaoun. » Je trouve les nombreux titres d'un prince ayoubite sur un grand plateau de M. Albert Goupil. Ce sultan est Malek el Kamel Abou'l Fath Nasser-ed-din Mohammed-ben-Abou-Bekr, ben-Ayoub, qui mourut en 635 (1238). Je relève des noms d'émirs, esclaves du sultan El-Nasser-ben-Kelaoun, le sultan bahrite. Nous voyons beaucoup de monuments gravés sous son règne : il ne faut pas s'en étonner; ce prince, chassé du trône, fut par trois fois remis au pouvoir. Dans ces allées et venues de la royauté, le sultan Mohammed-ben-Kelaoun régna trente-deux ans; ce fut là la plus belle époque de l'art des graveurs sur métaux de la Syrie et de l'Égypte. Nous avons examiné ensemble, mon cher Schéfer, une merveille : c'est une écritoire de petite dimension, damasquinée d'or et d'argent, avec des dessins d'une délicatesse extrême. Les titres du prince qui courent sur les parois sont très nombreux. Par malheur, le nom du sultan fait défaut; mais les canards, qui servirent d'armoiries à Kelaoun, nous indiquent assez que ce monument a été fait sous un des petits-fils de ce prince. Il en eut six. Cet encrier est probablement du XIV^e^ siècle. Il appartient à M. Beurdeley. Passons sur la grande vasque de M. Goupil, faite au nom de l'émir Ahmed, émir el-Nassery. Je prends note du vase de M. Piot, portant pour armoiries un sabre au-dessus d'un canard; du pot, qui est aussi à M. Piot, et sur lequel je lis le nom du graveur Kotb-ed-din Mohammed-ben-Abd-Allah; du vase élégant, porté sur trois pieds, qui appartient à M. Posno. J'ai regret d'abandonner des pièces remarquables qu'il me faut négliger, car j'ai hâte d'arriver aux monuments offrant un intérêt d'étude tout exceptionnel.

Vous avez été frappé, comme moi, de la richesse de la collection de M. Delort de Gléon, qui occupe, avec celle de M. Albert Goupil, la grande vitrine de la galerie. Elle mériterait une monographie. Vous avez vu ce vase à panse lisse, d'une forme si élégante, dont une légende d'argent entoure le cou; ce petit calice au goulot allongé, avec ses scènes de chasse, et sa fleur de lis, objet du goût le plus pur; ces beaux flambeaux avec médaillons; cette belle buire à six pans, d'un travail extrêmement fin, reproduisant les signes du zodiaque, mais dont les légendes sont en partie effacées, — je parle de celles qui contiennent les titres du sultan. Cette buire porte sur le col cette inscription : « Fait par Abd-el-Fakir El Hadjaj-Mohammed, dans l'année 709 (1309). » Une vasque est signée par Ahmed-ben-Omar, et le nom de ce graveur se lit dans un cartouche fleuronné qui se détache sur la panse du vase. L'ornementation a aussi pour sujet principal des scènes de chasse. Ces représentations remontent bien loin dans l'antiquité orientale. Elles étaient en faveur chez les

ouvriers sassanides. Je lis dans Abou Nowas, un poète du règne de Haroun-El-Raschid : « Nous restâmes à boire, un jour, un autre jour, puis un troisième suivi d'un autre. Le jour du départ fut le cinquième. Autour de nous circulait une coupe d'or que les artistes de Perse avaient ornée de diverses peintures. Le fond de la coupe représentait Kesra ; sur les côtés on voyait des buffles que des cavaliers poursuivaient l'arc à la main. » Continuons notre revue et arrivons à une pièce capitale.

C'est une buire : elle porte le nom de Malek el Modhaffer Youssouf-ben el Malek el Aziz Mohammed-ben-Ghazy. Ce Youssouf est le dernier sultan ayoubite d'Alep. Sur le col, en caractères damasquinés d'argent, on lit : « Gravé par Hossein-ben-Mohammed el Mossouly à Damas la bien gardée, l'an 659 (1260). » Or, les Mogols venaient de s'emparer de Mossoul, et Hossein-ben-Mohammed, quittant sa ville natale, s'était donc réfugié à Damas, dont Youssouf était alors le souverain.

L'Exposition de M. Albert Goupil est bien importante avec ses vasques, ses plateaux, ses pièces d'armures, son chanfrein damasquiné, portant une légende sur le fronton ; mais le monument le plus curieux de cette précieuse collection est, à mon sens, un grand flambeau. Sans doute il a été fait pour quelque église de Syrie ou pour quelque seigneur chrétien, puisqu'il offre des sujets religieux, entre autres une scène de baptême, gravée sur un de ses médaillons. C'est aussi un artiste de Mossoul qui a exécuté ce vase. La légende dit : « Fait par Daoud-ben-Soleiman el Mossouly, l'an 646 (1248). »

J'en aurais fini avec cette série des monuments en bronze, si je ne voulait pas m'arrêter sur vos vases de fabrique chinoise, avec inscriptions pieuses arabes ; sur la grande lampe de M. Posno, damasquinée d'or et d'argent, mais qui offre tant de difficultés dans le déchiffrement de ses légendes, cachées encore sous la patine ; sur cette magnifique lampe de l'Alhambra, avec sa devise des rois nassérides : « Il n'y a de vainqueur que Dieu. » Elle est à l'exposition espagnole. Enfin sur votre belle lampe de bronze doré, suspendue par trois chaînettes, de l'art le plus délicat, de l'exécution la plus achevée, dont la légende, découpée à jour, nous donne le titre et le nom du sultan ed-Dhaher Rokn ed-dounia oua ed-din, Bibars. Pour honorer son maître, un eunuque du prince la fit mettre sur son tombeau. C'est là une des richesses de votre riche collection. Nous la reproduisons plus haut.

L'ouvrier arabe qui a manié le cuivre et le laiton avec tant d'habileté montre la même adresse et la même sûreté de main en travaillant l'ivoire. Malheureusement ces monuments sont assez rares : vous connaissez le magnifique coffret de la cathédrale de Bayeux ; l'*arqueta* de Saint-

Isidore de Léon est célèbre ; elle a été faite au XI^e^ siècle pour un roi de Séville ; elle porte le nom de l'artiste : Mohammed ebn Seradj. Le peintre Fortuny possédait un beau coffret dont le couvercle à pans coupés présentait dans des médaillons sculptés des canards, des gazelles, des faucons, des paons affrontés. Ce monument était antérieur au XIII^e^ siècle. Nous l'avons retrouvé dans la galerie orientale auprès d'un objet des plus curieux par sa date. C'est la boîte en ivoire de M. Albert Goupil avec ses fleurons du plus ancien style : elle est entourée d'une légende en caractères coufiques qui ne nous donne rien d'intéressant en sa première partie puisqu'elle ne contient que des vœux en l'honneur du pro-



COFFRET EN IVOIRE (355 DE L'HÉGIRE).

(Collection de M. Albert Goupil.)

priétaire, mais qui nous indique l'époque de sa fabrication : « Fait dans l'année 355 (965). » Ce coffret est un des plus anciens monuments datés, de l'industrie arabe. Je ne parle pas des beaux produits de ces manufactures d'étoffes, de ces *Tiraz* dont la fabrication fut générale dès les premiers siècles, dans les pays musulmans. La simplicité des khalifes, successeurs directs du Prophète, fut rapidement oubliée. Le I^er^ siècle de l'hégire n'était pas encore achevé, que le goût, la passion même des étoffes d'Alexandrie, de l'Yémen, de Koufah s'était répandue de toutes parts, depuis le souverain jusqu'au peuple. Les ouvriers arabes s'étaient formés à côté des ouvriers de Constantinople et de la Perse. Partout des fabriques d'étoffes, — ce grand luxe, cette grande production de l'Orient : — Alexandrie a ses *cortine;* Kalmoun, Dabik, Bahnessa ont leurs tissus; la Perse est toujours le grand centre de production ; à

Seraks les rubans brodés d'or; à Touster les robes et les turbans; Rey a ses vêtements, Tebriz ses *étaby* et ses *khitabi*, ses beaux satins, qu'elle expédie de toutes parts. Mais c'est d'Amol que viennent les plus fameux tapis pour la prière (Sidjadè) et d'autres tapis plus grands encore et d'un plus beau travail. Ces renseignements nous sont donnés par Yacout, qui parcourait la Perse dans les premières années du XIIIe siècle. Ces fabriques restèrent longtemps florissantes. Chardin a constaté leur prospérité en nous donnant des détails sur cette riche industrie. Du reste, les pièces que nous connaissons — et elles sont nombreuses — nous disent assez quel était cet art de l'ouvrier persan. Il nous suffirait de jeter les regards sur les tapis que MM. de Rothschild, M. Albert Goupil et M. Gérôme ont exposés au Trocadéro, tapis d'un goût merveilleux, avec leurs dessins encadrés dans les légendes des bordures.

Yacout, dont je viens de parler, nous a donné des renseignements bien précieux sur l'industrie des potiers persans. Nous savons par lui qu'à Rey les maisons étaient recouvertes de briques peintes et enduites d'un vernis brillant et azuré, « comme les poteries des autres pays ». A Kaschan, dit-il, on fabrique de belles faïences qu'on appelle ordinairement *kaschi*. Un autre voyageur, Ibn-Batoutah, qui écrivait cent ans plus tard, en 1326 de notre ère, nous explique ce mot : « La cour de la mosquée djamy de Bagdad est pavée en marbre, et les murs sont revêtus de *kachany*. » A Mechded-Aly il prend cette note : « Les murailles du couvent sont revêtues de cette sorte de faïence appelée kachany et qui ressemble à notre zilidj. » Ibn-Batoutah est du Maghreb; la zilidj dont il parle n'est autre que l'azulejo des Espagnols, c'est-à-dire la plaque de faïence à peintures et à reflets métalliques. Une inscription donne le nom de kaschany aux faïences coloriées qui couvrent à l'extérieur la mosquée d'Omar; ce beau travail de décoration, fait par ordre de Somilan le Magnifique, a été terminé en 1528.

Partout dans les pays musulmans la kachany ou la zilidj est employée. Elle orne les mosquées, les kiosques, les palais, les maisons; elle sert aux parements des habitations, aux revêtements des murs. Chardin nous a laissé une page curieuseau sujet de cette industrie des potiers persans : « La vaisselle d'émail, ou faïence, nous dit-il, est pareillement une de leurs plus belles manufactures : on en fait dans toute la Perse. La plus belle se fait à Chiraz, capitale de la Perside, à Metchid, capitale de la Bactriane, à Yesd, à Kerman en Caramanie et particulièrement dans un bourg de Caramanie nommé Zorende. Les pièces à quoi les potiers persans qu'on appelle Kachiper réussissent le mieux, sont les carreaux d'émail, peints et taillés en mosaïques. » Maintenant, quels sont les

divers caractères par lesquelles se distinguent ces nombreuses fabrications? Le problème est bien difficile à résoudre. Pour un produit d'une consommation aussi générale, né du sol et employé sur le sol, chaque contrée a ses fabriques. L'Égypte, la Perse, la Syrie, Constantinople ont les leurs. Les ressources de nos collections ne sont peut-être pas suffisantes pour classer avec certitude ces diverses industries locales. C'est sur les lieux mêmes qu'il faudrait les étudier. Miss Mary Eliza Rogers a donné dans l'*Art Journal* (1874) une série d'articles, des plus intéressants sur la fabrique de Damas, dont les potiers sont aujourd'hui établis à Salihiyeh, dans les environs de la ville. Après avoir constaté l'état actuel de cette industrie, miss Mary Rogers en a recherché l'ori-



BRACELET ARABE EN OR.

(Collection de M. Stanislas Baron.)

gine. Elle remonte très haut, au XIII^e^ siècle; sa prospérité fut interrompue à l'époque de l'invasion mogole, en ces jours où le vainqueur se saisit des ouvriers, qu'il emmena en captivité. Il y eut plus tard dans les siècles suivants, comme une renaissance de l'art de la poterie de Damas; l'exportation de ces produits se fit en Italie et en France. Nos inventaires du XV^e^ siècle les signalent souvent. Le fond en est pourpre ou bleu turquoise; ils ont pour ornements, suivant les époques, des lettres, des frises d'arabesques et des fleurs. Un fin connaisseur qui a bien voulu m'aider de ses avis et qui a étudié chez eux les potiers de Damas, M. Eugène Piot, confirme ces renseignements. M. Piot, me dit, que les faïences à reflet rouge, dont les dessins font saillie sur le fond, proviennent des ateliers de Nicomédie. Il est hors de doute que les carreaux sur lesquels se trouvent des personnages, des cavaliers, comme dans les pièces de l'exposition de M. Dutuit, de M. Antiq, de M. Castel-

lani, appartiennent à la Perse. C'est la loi : partout où nous voyons des figures, nous avons des ouvriers persans. Est-ce votre opinion, mon cher ami? et ne me suis-je pas trop avancé ? C'est à vous de répondre, vous qui avez été à même de vous rendre compte de la question, en Perse, à Constantinople et en Syrie, et dont la superbe collection suffirait à l'étude de ces industries.

Depuis quelques années on a rapporté de Rhodes une foule de ces beaux plats d'un émail si lumineux et si éclatant, et dont l'ornementation de rinceaux, de feuillages et de fleurs est d'une exéction si libre et si parfaite. L'hôtel Cluny en a fait une des salles de son musée : vous, vous en possédez d'admirables. Une légende veut que dans un combat les chevaliers de Rhodes se soient emparés d'ouvriers persans qui ont acclimaté leur industrie dans l'île. Cette faïence de Lindos, qui serait donc d'origine persane, est aujourd'hui des plus en faveur. Cela tourne un peu à la fable ; mais que ces plats, ces pots et ces aiguières soient persans, qu'ils soient de Damas ou de la côte de Syrie, ce qui me paraît plus vraisemblable, nous n'en avons pas moins là une industrie des plus remarquables et que l'exposition au Trocadéro a mise dans toute sa valeur. Une des pièces les plus anciennes de cette céramique orientale est sans contredit ce vase de M. Dreyfus, au fond gris et bleu, recouvert d'un vernis sale, et sur lequel se détachent des lettres à têtes de clou, analogues aux caractères des lampes et des bronzes du XIV^e^ siècle. Votre lampe de faïence, sur laquelle se lit une légende pieuse en lettres blanches, me paraît avoisiner l'époque de ce curieux vase. Ce sont là des morceaux de premier ordre.

Cette exposition si riche en produits de la poterie des Arabes de l'Orient est bien belle en pièces provenant des potiers arabes de l'Espagne. Avec ses jarres du Musée archéologique de Madrid et son *Brocal de Pozo*, sa margelle de puits du XIV^e^ siècle, sur laquelle je lis le mot *kamel* répété à l'infini ; avec sa plaque à reflets métalliques qui nous donne le nom du roi maure de Grenade, Abou'l Hadjadj, — appartient à M^me^ Fortuny ; — avec la jarre de Ibrahim-ben-Sadoum, couverte d'inscriptions, portant sur sa panse des gazelles sur lesquelles se détachent les mots : « Honneur durable. » Je ne puis oublier ni la jarre de M. de Rothschild ni le grand et magnifique vase de M. Basilewski, ce rival du vase de l'Alhambra, dont le catalogue de la vente Fortuny nous a donné une longue description.

J'ai le regret de marcher aussi rapidement à travers tant de richesses. Combien de choses ai-je dû abandonner dans cette exposition orientale? Je n'ai touché ni aux bijoux, parmi lesquels il faudrait citer le bra-

celet en or de M. Baron, ni aux médailles de notre ami Rogers, dont la collection est si importante, ni aux livres de M. Didot et aux Corans du gouvernement égyptien, — des chefs-d'œuvre de calligraphie, — ni à vos manuscrits persans, ni aux manuscrits de M. Jacquemart! Chacune de ces séries aurait droit à une étude à part; mes notes se sont amoncelées, mais dans la rédaction définive, elles ont fui entre mes mains. Il faut en finir : un article n'est pas un livre. Pourtant quelques lignes encore. Je veux vous parler d'un monument d'un intérêt capital et d'une beauté exceptionelle : du superbe vase à reflets métalliques de M. Basilewski. Autour du goulot, six personnages assis à la manière orientale et jouant de divers instruments se dessinent en saillie ; des gazelles courent les unes derrière les autres dans une seconde frise ; la partie centrale de la panse est occupée par un cercle dans lequel se détachent sept cavaliers, sept chasseurs, séparés par un valet de chasse, qui est à pied : au dessous, dans une troisième zone, des animaux, le lion, le paon, la gazelle, etc.; enfin, au pied du vase, dans un quatrième et dernier cercle, des personnages au milieu de rinceaux et de feuillages. C'est un monument d'un très bel aspect dans son ensemble, d'un goût exquis dans ses détails. Les rinceaux, les feuillages, les fleurs qui le décorent, sont du dessin le plus net et le plus ferme. A quelle époque appartient ce vase, qui est persan indubitablement et qui a été rapporté de Perse ? Au XIII^e^ siècle. J'appuie cette opinion sur la comparaison que je fais de ce vase avec votre manuscrit à peintures de Yahia-ben-Mahmoud et avec le manuscrit des Séances de Hariri de la Bibliothèque nationale, qui sont de la même époque (1232). Ce sont les mêmes figures, les mêmes physionomies, ce qui ne serait pas une preuve des plus convaincantes; mais ce sont les mêmes costumes, jusque dans les moindres détails des étoffes. Ce rapprochement me paraît ne laisser aucun doute à cet égard.

Maintenant, mon cher Schéfer, il ne suffit pas d'avoir tant de précieux monuments et de si nombreux renseignements sous la main. Il faut les utiliser. L'histoire de ces arts et de ces industries arabes est tout entière à faire. Qui peut et qui doit l'écrire? Un homme qui connaît l'Orient, qui a vécu sur lui et en lui, dont le nom fait autorité dans la science de l'histoire et de la littérature musulmanes, et qui, à un savoir aussi étendu et aussi sûr, unit le goût le plus éclairé et le plus délicat des choses de l'art. Si je ne vous nomme pas, mon cher ami, c'est que j'ai l'amitié des plus discrètes.

HENRI LAVOIX.

LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

III.

LES MEUBLES

C'est avancer aujourd'hui une vérité devenue banale, tant elle est indiscutable pour la science et démontrée par les faits, d'écrire que le mobilier d'un peuple peut être considéré comme l'expression sincère et tangible de son tempérament et de son génie particuliers. Chaque époque de son existence se trouve nettement caractérisée par la physionomie originale des objets qu'il a créés pour la satisfaction de ses besoins, de ses goûts, de ses fantaisies et de ses caprices. Le sentiment de l'harmonie est inné dans l'homme, quel que soit l'état de sa civilisation. Il aime à trouver partout un reflet de sa personnalité, et sa préoccupation constante, autant en vertu de ce sentiment que par instinct de domination, est de l'imprimer profondément sur toutes choses.

L'examen attentif de l'art industriel et surtout du mobilier d'un peuple est donc, pour arriver à le connaître et à le juger sérieusement, un moyen aussi sûr et aussi rapide que l'étude de son histoire ; et c'est, bien souvent, moins dans la conception de telle théorie sociale et politique, dans l'application de tel système religieux que dans les productions artistiques, dans la manière de se vêtir ou de se loger, que l'on trouve des renseignements précis sur son caractère et son génie.

Pour les périodes de création, du Moyen Age à la Restauration, les analogies entre le mobilier et le caractère national sont évidentes, et il serait facile d'écrire des pages entières de parallèles piquants et curieux

sur les *chayères* des barons farouches du Moyen Age, les pourpoints tailladés des gentilshommes galants de la suite de Henri II, de Henri III, et les gracieuses productions de la Renaissance, sur les excentricités galantes de la Régence et la fantaisie mondaine des créations de ses artistes industriels. A partir de la Restauration on ne crée plus rien, on réédite; du Moyen Age on passe au XVIII^e^ siècle, amalgamant tous les styles en vertu d'une méthode éclectique qui n'a produit que très rarement des résultats sérieux.

Nous en sommes pour l'heure au Louis XV et au Louis XVI. Parcourez avec attention la longue galerie du mobilier dans la section française, vous n'y trouverez guère que des reproductions et des imitations des œuvres de ces deux époques. Le XV^e^ siècle, qui a été si fort à la mode autrefois au temps du romantisme, n'a conservé que de très rares fidèles. Peu ou presque plus de ces lourdes crédences en chêne brut, de ces immenses lits encourtinés, de ces buffets massifs et disgracieux, où le travail est secondaire, véritables anachronismes artistiques dont le moindre défaut était de jurer effroyablement avec le caractère de nos habitations modernes. S'agit-il d'une reconstitution du mobilier d'un vieux castel à mâchicoulis, nous ne contestons point qu'il y ait quelque mérite à faire une reproduction réussie ; mais en telle circonstance, ce n'est pour ainsi dire plus de l'art, mais de l'archéologie. Il ne suffit point d'entasser sculpture sur sculpture pour faire de la Renaissance ou du Moyen Age, de surcharger d'incrustations, de bronzes ciselés, des meubles en chêne ou en bois de rose, pour créer une œuvre du XVIII^e^ siècle. L'intuition du sentiment intime de ces époques et la restitution de quelques-unes des qualités particulières qui forment le caractère et le charme de leurs productions sont indispensables. Ce n'est qu'à ces conditions que l'on fait œuvre d'artiste.

Laissons les *huches* bardées de fer et les *chayères* au Musée de Cluny. Elles ne conviennent point à notre siècle d'élégance.

La Renaissance est encore fort cultivée dans le grand mobilier, en dehors des fantaisies de luxe, cabinets, meubles à bibelots qui appartiennent généralement à ce style. Mais la plupart de ceux qui s'y adonnent semblent vouloir transiger avec le goût du jour, en s'inspirant des modèles de l'école italienne, aux formes plus sveltes et plus gracieuses que dans les œuvres de la renaissance flamande ou française.

Pour corriger la sévérité du ton uniforme du chêne, du noyer ou de l'ébène, ils jettent çà et là sur les corniches, sur les panneaux et les pilastres, la note gaie et lumineuse d'un médaillon en émail, d'une applique de marbre ou de métal. Mais la dominante est le XVIII^e^ siècle : les com-

modes à marqueterie de bois de couleur, les chiffonniers, les bureaux aux bronzes finement ciselés et dorés, les armoires-étagères aux vantaux décorés de porcelaines galantes, les tables à la ceinture de bronze ajourée, aux pieds sveltes avec des cariatides de Clodion formant gaine. L'emploi du bronze dans le meuble a pris une extension si considérable et si caractéristique, qu'à voir certaines exhibitions on se croirait volontiers contemporain de Mme de Pompadour ou de Marie-Antoinette.

Une évolution aussi nettement accusée ne saurait être le résultat imprévu d'une fantaisie du hasard ou d'un caprice inconstant de la mode. Elle doit correspondre à une évolution qui s'est produite dans le goût du public. Entre chaque branche de l'art il existe toujours une corrélation très intime; il serait facile d'en multiplier les exemples. Pour encadrer les portraits de Van Loo, de Nattier, de Coypel, de Tocqué et de de Troy, les fêtes galantes et les conversations de Watteau, les fantaisies mythologiques, les bergeries de Boucher, les baigneuses de Falconnet, les bacchantes de Clodion, il fallait les décorations de Boffrand, de Robert de Cotte, d'Oppenord, de Slodtz, de Meissonier, les meubles à végétations de bronze luxuriantes, ciselées par les Caffieri et les Crescent, les cuivres dorés se déroulant en guirlandes capricieuses, et s'accrochant à des volutes d'une fantaisie audacieuse : tout y forme une harmonie parfaite. Aux compositions calmes et sévères de David, convenait le mobilier rigide de Percier et de Fontaine.

Aujourd'hui l'art français est entré dans une période de transition. L'originalité puissante, l'esprit de novation audacieuse font défaut. Il n'y a plus ni classiques purs, ni révolutionnaires *irréconciliables*; l'opportunisme a envahi l'art comme il l'a fait de la politique, mais avec moins de succès. Les uns et les autres se font des concessions. Or si dans le commerce de la vie les concessions produisent l'harmonie, en art elles sont fatales. Pour faire de la bonne peinture, disait un maître, il faut avoir surtout l'esprit de parti. A cette peinture de période de transition nous paraît convenir heureusement un art industriel gracieux, aimable, lumineux, plein de goût et d'esprit, sans exagération de formes, sans prétention à la grandeur et à la majesté, l'art du XVIIIe siècle qui, s'harmonisant si agréablement avec les Greuze, les Joseph Vernet, les Lagrenée, les Fragonard, les Restout, etc., ne saurait être disparate avec nos tableaux de genre actuels, nos portraits intimes et nos paysages. La tonalité joyeuse des ors finement ciselés, des appliques de marbres, des faïences, est la *complémentaire* harmonique du coloris généralement un peu sourd des œuvres de l'école actuelle; et l'élégance des formes, la recherche des lignes droites finement détachées

nous paraissent correspondre assez exactement à la manière qui domine présentement parmi nos artistes.

L'absence d'une école bien caractérisée avec des tendances uniformes ne nous permet guère, il est vrai, de définir d'une façon précise, en ce qui concerne la France, cette corrélation entre les productions de l'art industriel et de l'art pur. Les unes et les autres se ressentent incontestablement de cet état indécis de transition, d'attente et de recherches où ils se trouvent tous les deux. Mais si nous passons de la section française à la section anglaise, cette corrélation devient si évidente qu'elle frappe les visiteurs les moins préoccupés d'y apporter leur attention. Dans ces loges du groupe du mobilier, si habilement arrangées par les exposants britanniques et qui donnent, comme un décor de théâtre, une vue en perspective d'intérieurs complètement décorés, avec leurs dressoirs encombrés de poteries et de bibelots, leurs fauteuils, leurs tables à ouvrage, leurs jardinières, leurs tentures et leurs tapis; dans le pavillon luxueux du prince de Galles, dans les cottages de l'avenue des Nations, décorés par MM. Collinson et Lock, Jackson et Graham, partout enfin nous retrouverons ces tonalités particulières, qui ne permettent pas d'hésiter un seul instant sur la provenance d'un tableau de l'école anglaise moderne, et ce caractère d'intimité et de simplicité dans le détail, qui donnent un si grand charme et un caractère d'originalité si personnel aux œuvres de Millais, de Leslie, de Walker, de Boughton, de Morris, etc.

Dans leur mobilier comme dans leur peinture, les artistes anglais apportent le même tempérament de coloristes délicats et le même sentiment. Mais cette manière nouvelle, que nous pourrions appeler une révolution artistique, a-t-elle eu en industrie des conséquences aussi heureuses et aussi importantes qu'en art pur?

Sans être très complexe la question doit être examinée à deux points de vue. Il est incontestable que la décoration intérieure, la partie de l'ameublement qui incombe plus particulièrement au tapissier, a fait des progrès sérieux et a obtenu beaucoup de succès dans ces installations d'intérieurs. Les tentures de tonalités sobres, de nuances paisibles, reposent agréablement le regard. Les tons plus lumineux des rideaux, des étoffes de siège, avivent ces nuances, et sur cette gamme de couleurs doucement modulée, se détachent comme des variations légères les notes plus accentuées des crédences en noyer verni, des cabinets-vitrines en acajou, en érable ou en citronnier, des étagères décorées de faïences de Rouen, de porcelaines de Chine et de bronzes. Une aquarelle, un tableau, un émail, un plat persan ou hispano-arabe, disséminés

ça et là dans un désordre pittoresque, rompent l'uniformité tonique de la tapisserie et le tout forme une symphonie charmante, pleine d'une saveur originale; mais..., car il y a fâcheusement un mais, cela ressemble trop souvent à du mobilier de théâtre. Si le tapissier a réussi dans l'ordonnance de cette installation, l'ébéniste fait souvent défaut. Tous ces meubles grêles, sans ornementation, sans le travail de l'artiste qui centuple par son talent la valeur de la matière, ressemblent à des bâtis d'accessoires. On craindrait de poser sur les crédences, les buffets ou les étagères quelque chose d'un peu lourd, de peur de les voir s'affaisser. Une miss éthérée et diaphane semble, seule, pouvoir loger sûrement dans un intérieur de ce genre.

Le goût du bibelot, qui a pris en Angleterre une extension plus considérable peut-être encore qu'en France, paraît exercer actuellement une très grande influence sur l'industrie du mobilier. Le salon, le boudoir, la chambre à coucher, sont devenus des cabinets d'antiquaires et d'amateurs. On ne voit partout que crédences, armoires-vitrines, étagères, buffets à vantaux vitrés, consoles, dressoirs à trois ou quatre étages, avec réduits et étagères en accotement.

On a exhumé le style anglais ancien, dit de la Reine Anne, qui favorise par ses dispositions architectoniques, dont le dressoir est la base, cette manie d'exhibition. Ce style depuis deux ans est devenu fort à la mode et a pris par delà la Manche les proportions de l'épidémie de Moyen Age qui s'était produite chez nous après 1830. On ne rêve que de « *Reine Anne* », et chacun, baronnet, marchand de la cité ou simple cockney, veut avoir un salon en « style ancien ». Quelques-unes de ces restitutions sont intéressantes et faites avec assez de goût. Ainsi MM. Brown frères ont exposé un meuble de ce genre, en ébène, décoré de filets d'or, aux panneaux garnis de glaces en losange, qui ne manque point d'un certain caractère; MM. Shoolbred, James et C^ie^, un buffet de salle à manger d'une heureuse physionomie; M. J. Lamb, de Manchester, une vaste crédence en chêne brut avec ferrures de cuivre, pleine de caractère; MM. Jackson et Graham, un chambranle de cheminée en chêne, avec garniture de cuir de Cordoue et plaques de faïence décorée entourant le foyer, d'une exécution remarquable. Mais, comme il arrive presque toujours, le plus grand nombre est déplorable. Pour accentuer le caractère local et chronologique, les artistes sont allés chercher les modèles les plus archaïques et les plus compliqués de fantaisies étranges et de détails singuliers. Les uns, comme MM. Collinson et Lock, ont couvert les panneaux de leurs buffets de peintures imitant les tapisseries historiées, ou comme MM. Ebbut de Croydon et Thomas Hall d'Édimbourg, ont



PORTE EN BOIS SCULPTÉ, POUR UNE SALLE DE BIBLIOTHÈQUE.

(Exposition de M. Fourdinois.)

placé sur les fonds des galeries, sur les pilastres et les panneaux de leurs buffets, de véritables compositions extraites des chroniques nationales, qui donnent à ces meubles la physionomie de rétables du XIV^e^ siècle. D'autres, renchérissant encore sur leurs confrères d'autrefois, multiplient les réduits, les galeries, superposent les étagères et installent volontiers sur le tout, sans prendre souci de l'équilibre et des proportions, des vitrines à croisillons qui produisent un effet vraiment stupéfiant. On sait où les Anglais peuvent en arriver lorsqu'il leur prend fantaisie, ce qui n'est point rare, de faire du mauvais goût. Grâce à leur entente du coloris, à leur habileté incontestable à disposer harmoniquement leurs bibelots, ils atténuent parfois les conséquences de ces aberrations artistiques et parviennent à donner à leurs intérieurs une physionomie intéressante; néanmoins ce mobilier archaïque, aux formes grêles, sans ornements d'or, de bronze et de marbre, où le ciseau du sculpteur n'a rien jeté qui attire vivement le regard et frappe l'esprit, cette absence dans les tentures, sur les parois, de tons éclatants qui font vibrer la lumière, et la nuancent pour la plus grande jouissance de nos yeux, leur enlèvent ce caractère d'opulence élégante et de gaieté robuste et joyeuse que présentent généralement les intérieurs français. On y respire une atmosphère de puritanisme mélangée de naïveté morbide et enfantine qui ne conviendrait point à notre tempérament exubérant, amoureux des contrastes de la lumière et des couleurs.

Cette renaissance du vieux style anglais ne peut être qu'un accident. L'amour du confort, d'ailleurs, à défaut d'autres considérations, ne tardera certainement pas à le faire délaisser. Ce n'est point impunément et pour longtemps que la mode peut ainsi s'attaquer à un besoin matériel et à une réputation qui est devenue pour un peuple une question d'amour-propre et une légende.

En dehors de ces productions spéciales et bien indigènes, l'exposition du mobilier anglais contient d'autres œuvres d'un caractère moins national qui doivent cependant être signalées pour leur mérite d'exécution : ce sont un buffet Louis XV à garnitures de bronze, avec panneaux de milieu en marqueterie représentant un sujet héroïque, et deux cabinets de boule, de MM. Mellier et C^ie^, travail purement français, remarquable d'ailleurs; dans la loge de MM. Johnstone, Jeanes et C^ie^ de Londres, un cabinet en bois de citronnier avec marqueterie, dit style Adams, dont l'art français pourrait, croyons-nous, revendiquer loyalement la propriété; un mobilier de chambre à coucher dans le même style avec tentures satin bleu clair, de MM. Holland et fils, qui plaît fort par la finesse et la grâce de sa décoration. Cette chambre à coucher a été achetée tout entière par

sir Richard Wallace. Ce choix est un excellent certificat de bon goût. Mais l'attraction de la section britannique est incontestablement la très curieuse collection de MM. Jackson et Graham. Elle se compose d'un cabinet en buis avec incrustations en bois et ivoire, d'un chambranle de cheminée avec miroir, pendule et candélabre, exécutés en un travail analogue, d'un cabinet en ébène et ivoire, d'un autre en bois de sandal avec incrustations d'ivoire et de bois variés, et de divers autres petits meubles analogues. Leur auteur, M. Graham, est parvenu à produire de véritables chefs-d'œuvre qui peuvent soutenir la comparaison avec ce que les plus célèbres *intarsiatori* italiens, les maîtres du genre, ont laissé de plus remarquable. L'on ne sait ce que l'on doit plus admirer de la patience invraisemblable de l'artiste, de son habileté prodigieuse ou de son goût exquis. Ces meubles sont de véritables merveilles, non seulement comme travail spécial *alla certosa*, mais au point de vue architectonique et décoratif. M. Graham, dont le lot est assez brillant, il est vrai, pour suffire à satisfaire un amour-propre, ne fait loyalement point mystère que l'honneur de leur composition revient tout entier à un artiste français. Ils sont conçus dans un style néo-grec que nous appellerons flamboyant, avec décoration empruntée à la flore de l'art indou. La description détaillée de chaque meuble serait trop longue pour que nous puissions songer à l'entreprendre. Le travail de marqueterie est arrivé à une telle perfection que l'on en peut examiner attentivement à la loupe chaque partie, sans parvenir à surprendre le moindre interstice, le défaut le plus imperceptible. La miniature ne donnerait point de lignes plus précises et plus délicatement ténues. Ce n'est plus de l'ébénisterie, mais de la joaillerie. La gradation des couleurs qui n'est obtenue que par la juxtaposition des nuances de bois divers est irréprochable. Qu'il s'agisse d'une colonne, d'un pilastre à cannelures, d'une volute, d'une anse d'amphore ou d'une branche de flambeaux, rien n'est à cet artiste prodigieux obstacle insurmontable. Il conserve à chaque partie de l'architecture sa sveltesse, sa légèreté et sa forme gracieusement capricieuse.

Il y a loin des meubles en marqueterie exposés par MM. Jackson et Graham, aux produits du même genre exposés par les *intarsiatori* de la section italienne. Si le travail, dans les cabinets de M. Brambilla, présente quelque mérite, le mauvais goût du style, l'absence d'harmonie dans les tons leur enleve toute valeur artistique. Les meubles avec incrustations d'ivoire ne sont guère plus réussis, sauf quelques œuvres de M. Battista Gatti, de Rome, d'une décoration sobre et élégante.

Quant à la marqueterie de Florence, il est convenable de n'en point parler. Ce qui autrefois avait le caractère d'un art n'est plus aujourd'hui

que du métier banal. Lorsque l'on en est arrivé à ne plus trouver d'autres éléments de décoration que la reproduction en trompe-l'œil d'objets d'une vulgarité complète tels que jeu de cartes, dominos ou pipes, etc., ce n'est même plus de la décadence; on doit passer rapidement. Hélas! c'est pour tomber de Charybde en Scylla. L'autre côté de la galerie italienne affectée au mobilier nous offre des guéridons et des canapés formés de cornes de bœuf romains, qui font sourire plus d'un visiteur, des torchères d'un rococo exhilarant, des cabinets Renaissance où la fantaisie la plus impertinente a entassé des extravagances véritablement ridicules. Nous fuyons : la courtoisie et notre rôle d'hôtes, qui nous ont engagé à ne point parler de nos artistes avant de nous être occupé spécialement de ceux de l'étranger, commandent d'être indulgents. Notre tâche, nous le regrettons, est légère dans ces parages. En dehors de l'Angleterre et de l'Italie, le contingent du mobilier d'art étranger est bien restreint. Nous n'avons guère à signaler dans les autres sections, comme intéressant par le mérite de leur exécution et par leur originalité particulière, qu'un bahut de salle à manger de style russe du XVI^e^ siècle exposé par M. Lewite, de Moscou, un buffet dans le style de la Renaissance flamande en ébène, par M. Snyers-Ranc (Belgique), et un buffet du XVI^e^ siècle d'une pittoresque physionomie, par M. Briot, du même pays. L'Espagne, le Portugal, les États-Unis, le Danemark et la Hollande n'ont rien envoyé qui puisse attirer l'attention des amateurs.

Par contre, les quelques meubles exposés par les Chinois piquent vivement la curiosité des amateurs. Il ne faut point demander aux artistes de ce pays de l'élégance dans les formes et de la proportion dans les dispositions architectoniques de leur mobilier. Ces artistes n'entendent point l'art à notre façon ; ils ont une esthétique toute particulière. Le luxe des détails, l'amoncellement pittoresque des fantaisies, où leur imagination capricieuse peut se donner libre carrière, les préoccupent presque exclusivement. Sans avoir souci des lois de la statique et des nécessités de la vraisemblance, ils évideront un jour une colonne supportant un fronton écrasant, pour avoir le plaisir d'y loger tout un monde fantastique. Ils imagineront des lits en forme de jonque, recouverts de voûtes en lamelles de bois finement découpées et incrustées d'ivoire et de laque, sous lesquelles on ne pourra pénétrer qu'en se courbant péniblement. La question du confort, de l'utilité pratique leur importe peu. Ils auront entassé sculptures sur sculptures, exécuté mille tours de force surprenants, opéré de véritables miracles de patience et d'équilibre, et leur œuvre étrange leur paraîtra excellente. Nous n'y contredirons point, en

nous inspirant de leur point de vue. Il est évident que ces sculptures sont vraiment merveilleuses d'audace, de caprice et de fantaisie. Il y a là une débauche de talent, d'imagination, qui touche presque au génie. Mais il serait imprudent pour nos artistes de s'en inspirer et de chercher à y puiser pour leurs œuvres un élément d'originalité. Dans ces conditions particulières, l'art est comme une plante exotique. Il perd à être transporté hors du climat où il est né, tout son parfum et toute sa



COFFRE A BIJOUX.

(Exposition de M. Fourdinois.

saveur. Il ne se rattache, d'ailleurs, au nôtre par aucun principe qui puisse leur servir de point de relation. Que le succès justifié qu'ont obtenu chez nous les adaptations d'une autre branche de l'art industriel de l'extrême Orient, laquelle convient mieux au caractère de notre art similaire, ne tente point nos artistes. Leur œuvre est supérieure : ils ne doivent point aspirer à descendre.

Sans avoir suivi la progression considérable de certaines industries françaises, notre industrie du mobilier d'art se maintient à un niveau

satisfaisant, et son exposition au palais du Champ de Mars n'est point sensiblement inférieure à celle du grand concours international de 1867, où elle fit si profondément sensation. Nos grands fabricants, qui depuis si longtemps soutiennent avec tant d'éclat la renommée universelle de la corporation parisienne, ont exposé des œuvres remarquables. Des concurrents ont surgi, apportant dans la lutte, avec un esprit nouveau, un nouvel élément d'émulation, qui a produit déjà d'excellents résultats.

L'exposition de M. Fourdinois est l'une des plus complètes et des plus variées de la section française. Elle comprend deux vastes portes de bibliothèque à deux vantaux. L'une, de style grec, en bois de couleurs variées, chêne, acajou, ébène, etc., est ornée sur les panneaux, à hauteur d'homme, de médaillons en buis, représentant une Minerve et un Apollon, la tête couronnée de branches d'olivier et de laurier. Dans le fronton, une figure couchée, sculptée en haut-relief, personnifie l'Étude. Cette porte, que nous reproduisons, est conçue dans un excellent sentiment décoratif. L'autre porte, dont le dessin a été fourni à M. Fourdinois par M. Paul Sédille, est en noyer poli, avec chambranle en chêne, frise en marqueterie et moulures en marbre rouge antique. Sur les panneaux sont des bas-reliefs en bronze, modelés par M. Allar et symbolisant les arts : au-dessus, deux médaillons en émail, superbes, de dimensions peu communes, exécutés par M. Hippolyte Rousselle, un de nos plus habiles artistes en ce genre, représentent Minerve et Apollon. De chaque côté de l'entablement se dressent deux chimères, se terminant en volutes ornées. Au milieu de la frise est un cartouche. Cette porte est d'un caractère très monumental. L'ornementation, pleine de couleur, corrige ce que l'architecture peut avoir de trop sévère et d'un peu lourd. L'éclat vigoureux des émaux de M. Rousselle, les tons chauds et lumineux des bas-reliefs de bronze, se mariant très harmonieusement avec ceux du marbre rouge, jettent sur ce fond sombre de chêne et de noyer une note de gaieté du plus superbe effet et donnent à l'ensemble une physionomie particulière d'opulence et de grandeur. Dans cette création, M. Sédille a fait une œuvre originale et très personnelle. A côté de cette porte se trouve une fort belle bibliothèque moderne en chêne, à trois portes, avec incrustations de cuivre et d'étain et encadrement en acier et cuivre polis. Des émaux délicatement exécutés décorent d'une manière très pittoresque le corps du bas, à panneaux pleins. Des colonnes en chêne, cannelées et incrustées de cuivre, avec chapiteaux, sculptées très finement, accompagnent le corps du haut, à glaces. L'intérieur est garni de velours de soie grenat.

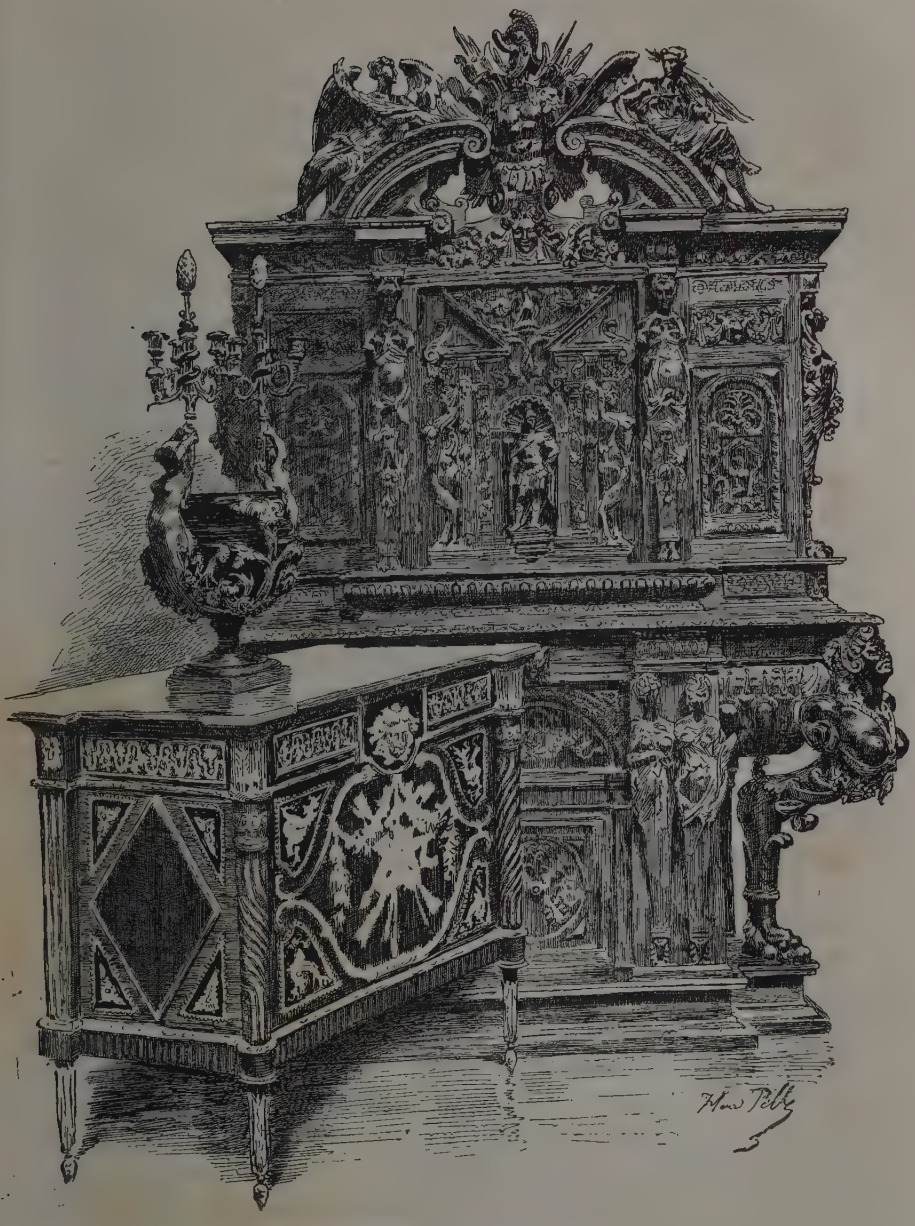
Une table Renaissance en chêne de teinte pâle, aux marqueteries de

bois, supportée par quatre cariatides reposant sur une entre-jambe à galerie transversale, avec colonnes tournées et sculptées; une console Louis XVI en bois sculpté doré, à huit pieds accouplés et reliés par des guirlandes de fleurs et dont le dessus est en marbre statuaire, sont très goûtées des amateurs. Tout en admirant fort un petit meuble-coffre formant bureau, en bois de satiné, pour la richesse de sa décoration, qui comprend des ornements en argent ciselé et incrusté, des colonnes en bronze, en lapis-lazuli, supportant des statuettes en ivoire, des incrustations de même matière, des émaux-miniatures, nous faisons quelques réserves sur le mérite artistique de sa composition. Les tons variés des nombreuses matières employées ne s'harmonisent point toujours assez et la disposition architectonique n'a point dans tous ses détails l'élégance qu'impose la nature d'un meuble de ce genre. Néanmoins nous devons reconnaître qu'il y a là un effort d'imagination et une recherche de la perfection dans le travail, qui donnent à ce coffre à bijoux un grand intérêt et une rare valeur. M. Fourdinois a exposé en outre un meuble-cabinet Renaissance qui a déjà figuré à l'Exposition de 1867, un meuble Louis XVI et une petite table même style qui sont des copies d'œuvres anciennes, à quelques détails près. Nous n'avons donc pas à nous en occuper. Une magnifique gaine-lampadaire Louis XVI, en marbre bleu turquin et bronze doré, surmontée d'un buste de femme ailée en marbre blanc statuaire, sur la tête de laquelle repose une lampe en bronze ciselé et doré, œuvre de grand style et d'un très beau travail; une torchère Renaissance en bois sculpté blanc et noir, formée de trois chimères réunies par des ornements et surmontant un fût de colonne, et sur le chapiteau de laquelle est monté un bouquet de lumière; une torchère Louis XVI, également en bois sculpté doré et blanc, formant presque pendant, complètent la série des meubles importants qui garnissent la loge remarquable de M. Fourdinois.

Tout près de M. Fourdinois se trouve l'élégante exposition de M. Sauvresy, dont nous reproduisons ici l'une des meilleures œuvres, et, en face, M. Grohé a exposé une série de ces meubles de haut goût et d'exécution admirable qui ont établi sur des bases si solides sa réputation artistique. Le plus remarquable est un buffet à deux corps, décoré de bronzes ciselés dont le travail rappelle la belle époque du XVIII^e^ siècle. La décoration est conçue dans la manière de Cauvet. Sur la pièce de face, un arc de flèche distendu, enguirlandé de fleurs et dont le centre forme poignée; latéralement, des branches de pampre; sur le panneau du corps supérieur, un masque de nymphe sur mascaron, d'où se déploient des draperies qui vont s'accrocher aux angles; sur le panneau du corps

inférieur, deux nymphes vues de dos, se terminant en volutes qui décrivent des arabesques très gracieuses et viennent s'enrouler au-dessus de leurs têtes dans les supports et les anses d'un brûle-parfums formant le centre de la composition; sur l'entablement, un carquois et des flèches enguirlandés; aux angles du meuble à pans coupés, des amphores sur une branche terminée en feuilles d'acanthe recouvrant des pieds griffes. La composition est charmante; mais elle gagnerait à être moins touffue. « Mon ami, disait un jour Gros à un de ses élèves, prends garde à ne pas mettre trop de détails, parce que, si tu en mets trop, il n'y en aura plus assez. » Nous soumettons cette pensée aussi juste qu'originale aux méditations de M. Grohé. Nous pourrions lui chercher querelle à propos des gaines trop grêles des cariatides et de la combinaison de la décoration des angles; mais ces erreurs légères disparaissent devant la perfection du travail, qui atteint ce degré où la ciselure devient véritablement du grand art. Comme nous l'avons déjà dit, la caractéristique de l'exposition actuelle est la généralisation de l'emploi du bronze dans le mobilier. Notre collaborateur M. Falize fils a traité de cette importante question du bronze d'ameublement, spécialement et avec beaucoup plus de compétence que nous ne le pourrions faire nous-même. Nos industriels tirent le plus heureux parti de l'habileté vraiment extraordinaire de nos artistes ciseleurs, et leur exposition nous présente des pièces que l'on peut, sans exagération, comparer aux plus intéressantes productions des grands artistes du XVIII^e^ siècle. La table Louis XVI, des *Quatre Saisons*, tout en bronze doré mat et au feu, de M. Henry Dasson, n'est-elle point un pur chef-d'œuvre de ciselure? La reproduction du grand bureau Louis XV du Louvre n'égale-t-elle point l'original pour la délicatesse et le fini du travail? L'exposition de M. Grohé contient encore un bureau Louis XV, de très beau style, une armoire en marqueterie, une petite commode Louis XV en marqueterie de bois de couleur, représentant des attributs idylliques, avec des bronzes fort beaux.

M. Henry Dasson n'a envoyé qu'un nombre restreint de pièces au Champ de Mars; mais sa loge étroite ne contient que des œuvres hors ligne. En outre du bureau Louis XV, vendu à lady Ashburton, et de la petite table des *Quatre Saisons*, acquise par lord Dudley et dont M. Falize fils a parlé dans le dernier numéro de la *Gazette*, nous signalerons entre autres pièces un petit bureau Louis XVI à cylindre, garni d'une plaque de laque du Japon très ancienne, de la plus rare beauté; une pendule Louis XVI, composée de trois figures femmes supportant une boule sphérique à cercles tournants, sur socle en vieille brèche, et une magnifique cheminée Louis XVI en marbre bleu turquin, avec cariatides en marbre blanc et bas-



CANDÉLABRE, CONSOLE ET BUFFET, EXPOSÉS PAR M. BEURDELEY.

(Dessin de M. Henri Pille.)

relief de la même matière, représentant des Amours accroupis devant un feu ou se livrant à des jeux pour se réchauffer. La frise est ornée de cuivres, ciselés, dorés au feu, figurant des attributs de la saison d'hiver, et de vases avec décors d'Amours dansant. Nouveau venu dans la carrière industrielle, M. Henry Dasson s'est rapidement créé, par la perfection de ses œuvres, une très haute situation à laquelle nous applaudissons chaleureusement.

Si la ciselure sur métaux a fait de grands progrès, la sculpture sur bois n'est point restée en arrière. Nous trouvons dans l'exposition de M. Beurdeley des œuvres qui ne le cèdent en rien, par le fini du travail, la délicatesse de l'exécution, aux plus belles choses que nous présentent MM. Grohé, Fourdinois, Sauvrezy, Henry Dasson, etc. La table en buis style Louis XIV peut être placée à côté de la table des *Quatre Saisons*; elle ne souffrira point de la comparaison. L'une et l'autre sont de véritables bijoux. La décoration de la ceinture de la table de M. Beurdeley, complètement ajourée, représente au centre deux amours, dont l'un joue de la lyre, pendant que son compagnon l'écoute attentivement. Ces amours se terminent en volutes dont les rinceaux courent sur le panneau, au milieu de fleurs d'églantier, de marguerites et de roses, qui forment les points solides, et d'une guirlande de lierre. L'entre-jambe à galerie transversale est formé fort originalement de branches de lyres accouplés, dont le tympan, une carapace de tortue, est surmonté d'Amours jouant. Tout cela est si léger, si délicat qu'une vitrine pour l'abriter ne serait pas inutile. M. Jules Jacquemart grave ce meuble pour la *Gazette*; c'est dire en quelle estime on peut le tenir.

Cette table est accompagnée d'un panneau pour baromètre-thermomètre, composé dans le même style et exécuté avec la même perfection.

« Ayant, nous écrit M. Beurdeley, à placer sur le même plan deux instruments destinés à indiquer l'état de l'atmosphère au point de vue de la pression de l'air et de la température, j'ai essayé de symboliser les phénomènes qui produisent ou accompagnent toute variation atmosphérique à ce double point de vue. Le baromètre, marquant la pression de l'atmosphère, a été placé au milieu des nuages. Les influences qui agissent sur la température sont symbolisées par un Amour soufflant sur le thermomètre. Une tête de soleil, un Amour portant le flambeau de la nuit, des guirlandes de fleurs et des cornes d'abondance, chargées, l'une, de fruits, l'autre, de pommes de pin enflammées, encadrent le sujet principal et expriment le jour, la nuit, les saisons, tandis qu'à la base deux colombes se becquetant donnent la raison d'être de toute chose, la vie. L'exécution de ce travail n'a pas demandé moins d'une année entière. Trois artistes ont travaillé pendant plus de deux mois à la maquette



A. Lalauze sc

Exposition Universelle de 1878

TORCHÈRE

Exposée par Mr Beurdeley.

Imp. A. Salmon. Paris

seule. Cinq sculpteurs l'ont traduit en bois après huit mois d'un travail continu. »

La composition, tout en s'inspirant des dessins laissés par les artistes décorateurs du XVIII^e^ siècle, reste originale et convient heureusement à la destination du panneau qu'elle décore. Il y avait là une difficulté sérieuse à mélanger de la fantaisie avec des instruments de précision, sans tomber dans le poncif et dans le précieux. Elle a été vaincue fort habilement. Un meuble à trois corps en noyer dans le style de la Renaissance dijonnaise complète la série des ouvrages en bois sculpté exposés par M. Beurdeley. L'exécution de ce meuble le rend digne de figurer à côté des deux œuvres admirables dont nous venons de parler. En s'inspirant de ce genre ancien si intéressant, M. Beurdeley a réussi à en restituer avec beaucoup de goût les qualités qui en font le charme particulier : la fantaisie et le pittoresque. Nous signalerons encore parmi les principaux meubles de divers genres sortis des ateliers de cet artiste : une garniture de cheminée de grand style, un meuble en hauteur en bois d'amarante, à panneaux de marqueterie de bois, enrichis de bronzes dorés genre Delafosse, un cabinet en ébène enrichi de bronzes dorés au mat, avec cariatides portant sur la tête des paniers remplis de fleurs, dont la ciselure est très fine, et deux grandes torchères avec figures de marbre blanc représentant l'une le *Printemps* et l'autre l'*Automne*, montées sur gaine de marbre bleu turquin que supportent trois consoles fixées sur plateau de marbre de même couleur. Le bouquet de lumière est formé d'un thyrse enlacé de rubans; et autour de la gaine s'enroulent, en s'échappant des plis de la robe, des guirlandes de fleurs et des pampres. Ces figures, dont le masque rieur et gracieux rappelle les créations charmantes de Clodion, sont superbes. L'eau-forte délicate et colorée de M. Lalauze, qui accompagne ces lignes, reproduit l'une de ces torchères.

M. Beurdeley maintient la haute renommée de la maison fondée par son père. Il a su lui donner un nouvel éclat par son esprit d'initiative, son goût éclairé et en s'entourant de collaborateurs habiles dont les noms doivent être associés au sien dans ce témoignage sincère d'admiration : MM. Besse, Rougelet et Bochot.

Parmi les industriels qui s'adonnent particulièrement au mobilier dans lequel le bronze ciselé forme l'élément principal de la décoration, nous devons mentionner encore MM. Guéret jeune et C^ie^, qui ont exposé entre autres choses un lit Louis XVI, très remarquable par le bon goût et la richesse de ses ornements; M. Sormani, dont les œuvres exécutées avec beaucoup d'habileté laissent malheureusement à désirer un peu au point de vue de l'élégance ; M. Raulin fils, qui sait tirer un parti excel-

lent de l'emploi des laques qu'il fabrique très habilement lui-même ; et MM. Pelcot et Louveau, dont les bureaux Louis XVI en bois noir avec appliques de porcelaines galantes et bronzes dorés sont fort jolis. Le grand cabinet Renaissance en ébène, décoré de sculptures, marqueterie et émaux de Mayer, exposé par eux, est une tentative intéressante, mais qui est loin de donner les résultats que pouvait leur faire espérer le travail considérable dépensé dans ce meuble. Il manque de proportions et d'harmonie dans les tons. MM. Hunsinger et Wagner ont droit à être mentionnés comme *intarsiatori* ; leur grand cabinet d'ébène incrusté d'ivoire, avec panneaux représentant des scènes de l'histoire de France, est supérieur à tout ce qui est exposé en ce genre dans la section italienne.

Les meubles appartenant au style de la Renaissance ont toujours de fidèles et habiles imitateurs et copistes dans MM. Drouard et Lapierre ; mais combien nous préférons à leurs produits les créations de M. Blanqui, de Marseille. Tout en leur conservant avec un soin religieux les caractères particuliers du style de la meilleure période de cette grande époque artistique, la pureté de lignes, la sobriété de détails et la sveltesse des proportions, M. Blanqui a su leur apporter, par des dispositions nouvelles, par l'emploi d'une décoration spéciale pleine de cachet moderne, un élément nouveau d'intérêt. Son petit meuble à deux corps est un chef-d'œuvre de bon goût et d'élégance. Des plaques de marbre veiné noir et blanc et des incrustations d'ébène forment sur le bois mat du noyer des oppositions de tons très heureuses, qui éclairent et font ressortir les fins bas-reliefs de bois sculpté, — *Diane et Endymion*, — dont les panneaux sont décorés. Un buffet droit à un vantail n'est pas moins réussi ; mais la pièce capitale de l'exposition de cet artiste est un grand buffet à deux corps en chêne, style Renaissance. La délicatesse du travail, l'habileté de l'exécution égalent l'opulence de la forme et la simplicité grandiose de la conception architectoniqne. C'est imposant sans être sévère, gracieux et élégant, de bon ton, précieux par la valeur artistique et pratique, par la solidité de la construction et l'aménagement intelligent de toutes les parties. Le meuble entier réunit donc ainsi toutes les conditions que l'on doit exiger d'une œuvre sérieuse et complète.

M. Lippmann s'est créé une spécialité intéressante et fort lucrative, paraît-il. Il fait du vieux-neuf, avec succès. Nul mieux que lui n'excelle à restituer un meuble Louis XV, avec des peintures galantes de Boucher, de Natoire, de Lancret, etc., au choix de l'amateur, enfumées et jaunies à point ; à recouvrir un petit bonheur du jour de cet adorable vernis de Martin, si peu commun aujourd'hui. La Renaissance, le style byzantin, le genre persan lui sont aussi familiers que le XVIII^e^ siècle, et tout, indiffé-

remment, lui est matière facile à des imitations qu'il amène souvent à un haut degré de perfection. Que cette industrie ait son mérite et ses avan-



CRÉDENCE DE STYLE RENAISSANCE EN BOIS SCULPTÉ.

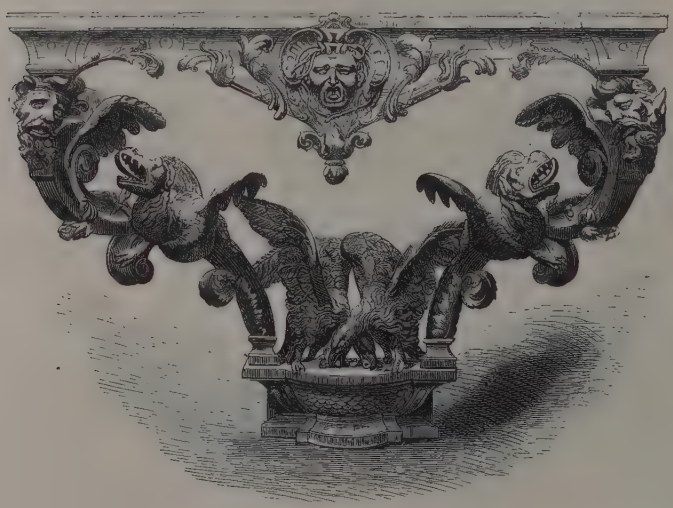
(Exposition de M. Sauvresy.)

tages, cela ne saurait être en question pour les amateurs-collectionneurs, qui doivent la considérer souvent comme une précieuse ressource ; mais, sans toutefois partager le dédain qu'affichent à son endroit quelques per-

sonnes, nous croyons qu'il convient de faire certaines réserves sur son rôle et sur son importance. Copier n'est point s'inspirer, et, bien qu'employé sur une vaste échelle, le vernis Martin ne suffit point à faire d'un meuble une œuvre d'art.

En résumé, l'industrie française des meubles d'art a tenu encore le premier rang à l'Exposition universelle de 1878. Nos artistes ont toujours sur leurs concurrents étrangers la supériorité du goût, de l'élégance et de l'habileté. Mais il ne faut point se faire illusion, il n'y a point de progrès sensible accompli depuis 1867. Nous sommes restés stationnaires. Or, les Anglais marchent. « Le talent est fait de patience et de travail. » Ils ne l'ignorent point. Travaillons donc et étudions beaucoup. Créons partout des écoles de dessin et des musées d'art industriel : c'est aujourd'hui le seul moyen de n'avoir rien à redouter de l'avenir.

MARIUS VACHON.



LA

SCULPTURE A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DU TROCADÉRO

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



On a beaucoup exagéré l'influence de la Renaissance italienne sur l'art français du XVI^e^ siècle, en tant qu'elle ait modifié son originalité; et nous éprouvons le besoin de nous en expliquer d'une façon sommaire avant de passer en revue les productions françaises de notre exposition rétrospective. L'art français est le grand art du Moyen Age, il dut en grande partie cette supériorité à la puissante unité de la nation qui, multipliant ses forces, lui permit de conduire à bien de vastes et dispendieuses entreprises.

C'est à l'Italie que revient la gloire de la renaissance. Elle occupait le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e^ période, t. XVIII, p. 576. — Nota. Les retards que nous avons rencontrés pour faire dessiner et photographier certains objets, nous obligent à reproduire dans ce deuxième article certaines œuvres du XV^e^ siècle italien qui ont été décrites dans la précédente livraison, comme le bas-relief de Luca della Robbia, comme celui de Riccio, la Vénus du Mosca ou la petite Lampe en bronze de Donatello figurant ici en lettre. Nous prions nos lecteurs de se reporter aux pages antérieures du travail de notre collaborateur, M. Eugène Piot. (N. D. L. R.)

sol même de l'antiquité classique; son histoire était la sienne; elle en parlait la langue et nul ne pouvait mieux qu'elle raviver les traditions et retrouver les sources où devait se retremper le génie de la race latine. L'Italie avait en outre l'avantage de posséder une littérature supérieure : Dante et Pétrarque ont précédé Michel-Ange et Raphaël, comme Homère et Pindare avaient précédé Phidias et Ictinus. En France nous bâtissions un peu comme nous écrivions; nos cathédrales gothiques sont souvent diffuses et touffues comme des romans de chevalerie de cinquante mille vers, mais combien de choses charmantes encore dans ce fouillis.

Lorsque la France ressaisit, vers le milieu du XVI^e^ siècle, une supériorité incontestable au point de vue esthétique et une influence en Europe qui s'est continuée jusqu'à la fin du siècle dernier, elle ne fut redevable à l'Italie que de l'exemple. Il ne faut pas en diminuer l'importance : notre style s'en est trouvé singulièrement agrandi; les mœurs, je veux dire le dessin, y a gagné en élégance, mais nous n'avons rien copié; la saveur, le goût de terroir, l'originalité sont restés tout entiers. Nous n'avions à emprunter à l'Italie ni des orfèvres, ni des sculpteurs, ni des architectes; nous ne manquions même pas parmi nous d'antiquaires et de commentateurs de Vitruve, étudiant l'art classique et cherchant à s'en assimiler les principes[1]. Si on ouvre le beau livre de Ducerceau, intitulé : *Les plus excellents bâtiments de France,* superbe document de la valeur des artistes français du XVI^e^ siècle, on n'y trouvera pas l'ombre d'une réminiscence étrangère, dans les trente demeures vraiment royales qui y sont analysées par un crayon amoureux de son sujet. Et il n'y avait certes aucune nation qui pût en présenter d'aussi

1. Geoffroy Tory, dans son *Champ Fleury,* fait à plusieurs reprises l'éloge d'un artiste français du XV^e^ siècle, Simon Hayneufve. « Le dit maistre Simon, dit-il, est le plus grand et excellent ouvrier en architecture antique que je sache vivant. Il est homme d'esglise et de bonne vie, aimable et serviable à tous, en deseings et pourtraicts au vray antique, lesquels il faict si bons que si Vitruvé et Léon Baptiste Albert vivoient, ilz lui doneroient la palme par dessus tous ceulx de deza les monts. » Geoffroy Tory était un très bon juge, il connaissait bien l'Italie et avait publié en 1514 une édition du livre de L. B. Alberti, *De Re edificatoria.*

Un Épitome de Vitruve a paru en français, in-4°, orné de figures, chez Simon de Colines en 1539.—Guillaume Philandrier, dédiait à François I^er^, en 1545, un commentaire estimé de Vitruve. Philandrier était un architecte attaché au cardinal Georges d'Armagnac. — En 1547, Jean Goujon ajoutait un chapitre à la traduction de Vitruve de Jean Martin, — et en 1556, Dominique Bertin, que nous avons déjà cité, mettait au jour un Épitome beaucoup plus ample du même Vitruve et un Commentaire des trois premiers livres.



MADONE EN ÉMAIL BLANC, AVEC ENCADREMENT DE BOIS DORÉ,
PAR LUCA DELLA ROBBIA.

(Collection de M. Gavet.)

belles et en si grand nombre. Notre vieux Louvre, le plus beau morceau d'architecture civile qu'on puisse voir en Europe, est aussi le plus original. La langue que parle ce bel ouvrage est classique sans doute, c'est-à-dire que ses proportions sont excellentes, et que la distribution de ses détails est harmonieuse, mais son discours est bien français.

En quoi Jean Goujon, Cousin et Germain Pilon procèdent-ils de la sculpture italienne, qui en était réduite, au moment où ils florissaient, à l'Ammanato et à Jean de Bologne? N'avaient-ils pas de qui tenir dans le passé glorieux des artistes français, qui avaient peuplé la seule cathédrale de Chartres de plus de trois mille statues, et semé pour ainsi dire la France de superbes monuments sépulcraux, à partir du tombeau de Philippe le Hardi, qui est de l'année 1405, jusqu'à celui du cardinal d'Amboise, de la cathédrale de Rouen, terminé en 1525. Notre activité avait été considérable pendant tout le XV^e^ siècle.

Lorsque des artistes étrangers séjournaient longtemps parmi nous, bien loin de nous modifier c'est eux qui étaient absorbés, ils y perdaient rapidement leur originalité native. Le sculpteur Paul Ponce Trébati en est un bel exemple : qui reconnaîtrait un artiste florentin dans l'auteur du tombeau de Charles de Magny, qui est au Musée du Louvre?

Le groupe d'artistes que l'on désigne sous le nom d'*École de Fontainebleau*, atelier très restreint, renfermé dans cette résidence royale, est une autre preuve de cette impuissance; il n'a produit que des œuvres où les deux influences française et italienne se mêlent et s'équilibrent, aussi éloignées du style de l'une que du génie de l'autre. Et il devait nécessairement en être ainsi. Le génie français, *sui generis*, si l'on veut, était par sa nature beaucoup trop compacte et trop robuste pour subir une altération sensible du contact de quelques individualités que la mode ou un talent réel pouvait attirer parmi nous.

Au lieu d'en appeler aux souvenirs de nos lecteurs nous aurions préféré mettre sous leurs yeux quelques belles œuvres françaises du XVI^e^ siècle, mais elles sont rares en dehors des Musées et des monuments publics. Dans la revue des productions françaises, en petit nombre, qui se rattachent à cette époque, nous suivrons progressivement l'ordre des salles où elles sont exposées.

Dans la SALLE III, qui renferme les antiquités de M. Julien Gréau, est placé un grand bas-relief d'albâtre, la *Mort de la Vierge*, d'une belle ordonnance et d'une très grande richesse de composition. La scène ne comporte pas moins de quatorze personnages, de très haut relief, qui entourent le lit où la mère du Sauveur est couchée. La pierre est fouillée avec beaucoup de soin et de patience; derrière les personnages règne

une sorte de galerie en perspective ; le lit entouré de ses draperies est en forte saillie sur le reste. Tous ces soins de mise en scène ne nuisent en rien à l'élégance des personnages qui l'animent, au caractère des figures



SAN BERNARDINO EN TERRE ÉMAILLÉE, ATTRIBUÉ A LUCA DELLA ROBBIA.

(Collection de M. Bonnaffé.)

et au beau jet des draperies. Ce bas-relief exécuté en 1579, par François Gentil, pour la cathédrale de Troyes, était rehaussé de dorures et peint en parties, comme d'autres ouvrages d'albâtre de la même époque. Les mutilations inévitables que le temps a apportées à ces sortes d'objets ne lui enlèvent rien de son beau caractère artistique. Non loin de là une

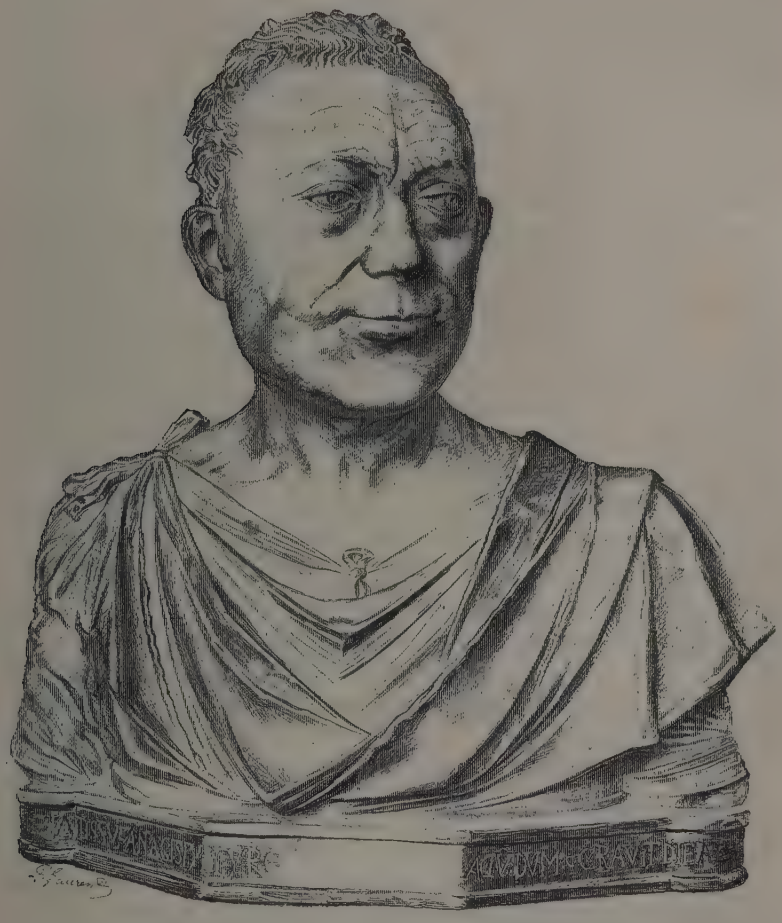
figure assise, un père de l'Église, Saint-Grégoire lisant, èst enveloppé de draperies d'un très beau mouvement, et dans la salle suivante une figurine, aussi de pierre calcaire, la Foi, exposée par le même amateur et d'une exécution très délicate, appartient comme les précédentes à l'école champenoise.

A cette époque l'art français avait plusieurs centres de production, comme Tours, Nantes, Lyon, Rouen, etc.; Paris n'était qu'un centre commercial. Les artistes ne quittaient pas leur pays natal, ils y maintenaient leurs ateliers, satisfaisaient aux besoins de la province, et exécutaient là les travaux que leur célébrité leur attirait des pays voisins. Cette dispersion était commandée par le grand nombre de monuments dont notre pays était couvert et par les travaux que les grands seigneurs faisaient exécuter; mais cette dispersion fut aussi une des causes de la notoriété moindre des travaux de ces artistes, qui, groupés dans un centre unique, eussent brillé d'un plus grand éclat. Une tête de femme, de marbre, exposée dans la même salle par M. Dufay, provient d'une statue couchée sur un tombeau. Elle ne manque pas de charme, mais le modelé en est encore très incertain et sent le Moyen Age auquel elle appartient.

La SALLE V, si bien remplie par la collection de M. Basilewski, a deux petites statuettes de *pleureurs*, en marbre, assez semblables à celles qui entourent le tombeau de Philippe le Hardi, dont on peut voir une très belle suite photographiée, sous le péristyle à l'entrée de la galerie. Ces figures, d'un art vraiment merveilleux, — je parle de celles du tombeau de Philippe le Hardi, — et de la plus grande originalité, ont servi de types d'ornementation, pour un grand nombre d'autres monuments considérables dont il ne nous reste plus guère aujourd'hui que le souvenir.

Les meubles, crédences, bahuts, stalles et retables de la collection Basilewski, sont d'une grande richesse. Il serait trop long de les analyser tous avec le soin qu'ils méritent. Nous nous arrêterons cependant à sa belle crédence du temps de François Ier, qui présente un abrégé charmant de l'architecture familière de cette époque, riche de détails et aimant à se couvrir de bas-reliefs. La partie qui contient les tiroirs forme une sorte de stylobate sur lequel s'élève le corps du meuble, qui est couronné par un dossier de forme carré, qui lui sert d'entablement ou mieux d'attique. L'ensemble est robuste, un peu trapu, mais les pilastres sont ornés de montants d'ornements élégants et légers, et dans les frises se jouent des enfants du meilleur style. Ces frises sont même la partie la plus distinguée du meuble. Le reste est couvert de bas-reliefs. Particularité curieuse, on reconnaît très bien dans l'un des personnages les mieux placés la

tête si caractérisée de François Ier. C'est une familiarité dont usaient souvent les artistes attachés au souverain, comme on peut en voir un autre exemple dans l'un des grands émaux, de Léonard Limousin, expo-



BUSTE DE DIETISALVI NERONI, PAR MINO DE FIESOLE (1464).

(Marbre de la collection de M. G. Dreyfus.)

sés dans la galerie d'Apollon au Musée du Louvre. Le meuble de M. Basilewsky est de tout point le roi des meubles; on dit qu'il a coûté très cher, mais c'est un détail. Tout près, une stalle et un grand coffre sont de la même époque.

Parmi les œuvres italiennes de la SALLE VII on trouve, dans la vitrine n° 10, une figurine de marbre, dans sa niche de bois doré et peint, de la collection de M. Bonnaffé. La base et le couronnement, en tourelle, de cette niche, forment un très gracieux ensemble.

Dans la SALLE VIII un dessus de porte de forme semi-circulaire, de bois sculpté, de la collection de M. Edmond Foulc, est une des œuvres qui font le plus d'honneur à l'école française. Ce n'est qu'un fragment, mais il est excellent et la date qu'il porte : 1518 ajoute à sa signification. La lunette est remplie par deux enfants dont les corps se terminent en rinceaux de feuillage d'un modelé robuste et d'un grand caractère. Sur la linteau est placée l'inscription : POVR LA FOY.

Dans la SALLE X, dans la voisinage d'un coffre normand, d'un grand style, exposé par M. Maillet du Boullay est placé le couvercle d'un fonts baptismal de l'église Saint-Romain, de Rouen, qui est une véritable merveille de sculpture en bois. Il est en forme de dôme, surmonté d'une lanterne à jour, dont le couronnement est soutenu par quatre colonnettes. Le dôme lui-même est divisé en huit compartiments par de fortes nervures qui descendent du sommet et forment autant de cadres où sont disposées diverses scènes de la passion, depuis la prise de Jésus au jardin des Oliviers jusqu'à la mise au tombeau. Dans la lanterne, le Christ sort de son sépulcre au milieu de quatre soldats effarés par le miracle. La composition est ingénieuse, le couronnement est d'une disposition très pittoresque ; mais on ne saurait rendre qu'avec le crayon l'extrême élégance des figurines, des bas-reliefs et la distinction des détails d'architecture qui rappellent quelques-uns des plus jolis motifs de l'église Saint-Eustache de Paris. Il serait fort intéressant de savoir le nom d'un artiste d'aussi grand goût.

La SALLE XII contient, entre autres sculptures, une tête de Henri II, marbre qui rappelle le beau buste de Jean Goujon du Musée du Louvre ; mais ce n'est qu'une tête. Elle appartient à M. de la Renaudière.

Au premier étage, dans la salle des portraits historiques, au milieu de beaucoup de productions vraiment inférieures qui y ont été réunies, est placé un buste de bronze de Jean de Morvillier, ecclésiastique, mais surtout diplomate distingué, qui représentait la France au concile de Trente. C'est une rareté. Le personnage, de mine austère, n'a rien de séduisant, mais la sculpture a beaucoup de caractère. Jean de Morvillier, mort en 1577, était de Blois, et son buste provient du tombeau qui lui avait été élevé dans sa patrie.

Nous ouvrirons ici une parenthèse pour présenter à nos lecteurs un merveilleux petit ouvrage français du XVI^e^ siècle, — *La clef Strozzi*, —

aujourd'hui la propriété de M. Adolphe de Rothschild. Nous en donnons le dessin.

La grandeur de l'art n'est pas toujours dans les monuments officiels. Il ne faut pas dédaigner les petites choses, c'est la menue monnaie de l'art, si l'on veut, et je suis même prêt à la louer, cette menue monnaie, car elle est un signe de l'étendue du commerce et de la richesse du pays dont elle porte l'empreinte.

Le travail du fer semble avoir été plus particulièrement l'apanage de l'Espagne et de la France. On connaît, au moins de réputation, les *rejeros* espagnols du XVI^e^ siècle. Ils ont fait, comme leur nom l'indique, des grilles et des clôtures de chapelle, sur de grandes proportions, où se développe un admirable génie d'ornementation. Les artistes italiens, plus expéditifs, ont orné le fer de délicates damasquinures d'or, genre emprunté aux Orientaux, ou bien l'ont travaillé au repoussé-ciselé, procédé qui leur était familier. Les Français plus patients et plus laborieux ont attaqué le fer même dans la masse. Ils ont passé rapidement des grandes pentures et des serrures ouvragées du moyen âge aux délicates montures d'escarcelles, à la coutellerie, aux montures d'épées et de poignards, aux garnitures d'arquebuses, clefs, canons et batteries. Je laisse toutes ces choses qui sont un peu en dehors de mon domaine, pour ne retenir que les clefs de serrures. — Elles sont nombreuses ici et en plus grand nombre encore chez quelques amateurs parisiens qui se sont abstenus de prendre part à notre concours. MM. Gaston Lebreton, de la Herche et Loquet en ont exposé de très bons spécimens ; mais celle de M. Adolphe de Rothschild brille entre toutes par la richesse de sa composition, la finesse de sa ciselure et un certain éclat métallique croustillant, à l'état neuf, comme si elle sortait des mains du ciseleur. Cette clef était très-précieusement conservée par le duc Strozzi, à Florence, où nous l'avons vue il y a dix ans. L'excellent dessin de M. Camille Gilbert me dispense de la décrire.

On peut en voir une autre, SALLE VIII, vitrine n° 6, qui appartient à M. R. Seillière et ne le cède guère à la première. Elle est d'une composition plus sobre, plus largement traitée comme ciselure, mais le chapiteau corinthien qui sert de base à l'anneau et le petit masque placé au-dessus sont de meilleur style. M. Basilewsky en a exposé une qui peut être placée parmi les plus belles; et la vitrine de M. Frédéric Spitzer, qui contient une belle suite de clefs de diverses époques, possède six de ces clefs *à peigne*, ainsi nommées de la forme du panneton. Une entre autres nous a paru fort remarquable et digne d'être décrite, puisque nous ne la reproduisons pas. Son anneau a la forme d'un pavillon

carré dont le dôme est supporté par huit cariatides, accouplées deux à deux, ciselées avec la délicatesse la plus rare. Tous ces charmants bijoux de fer nous paraissent appartenir à la fin du XVIe siècle et sont dignes du luxe recherché de la cour des derniers Valois. Notre Ducerceau n'en donne point de modèles aussi compliqués. Pour les retrouver telles que nous les voyons ici, il nous faut descendre jusqu'au livre de serrurerie, publié en 1617, par Mathurin Jousse, de La Flèche, qui en donne de beaux modèles gravés. Mathurin Jousse qui vivait en province ne paraît pas avoir connu l'art de les exécuter, qui lui paraît, sinon impossible,



BAS-RELIEF EN BOIS (STYLE ITALIEN DU XVe SIÈCLE)

(Collection de M. Gavet.)

tout au moins fort difficile. Il s'en tient à l'opinion populaire, qu'elles étaient faites par des ouvriers qui avaient trouvé le secret de couler le fer dans des moules, comme on coule le cuivre ou l'argent. Il nomme cependant le plus habile de ces ciseleurs, un certain *Biscornet*, que je ne vois point cité ailleurs.

Ce qui confirmerait l'opinion que nos clefs ont été exécutées à la fin du XVIe siècle, c'est que celle de M. Raimond Seillière appartient à un grand meuble sculpté de cette époque. Une belle bague de fer, très ouvragée, de la collection Sauvageot, passait pour avoir appartenu à Marie de Médicis. C'est aussi vers cette époque que le métier de ciseleur et damasquineur sur fer avait pris assez d'importance pour mériter d'être érigé en communauté. Ses lettres patentes, enregistrées en 1586, avaient été accordées par Charles IX en 1573, et je vois cités parmi le

suppliants : Nicolas Boutin, Melchior Petit, Jacques le Menu, Noël et Martin Meraudel, Charles Dubois, Jean Goulier, Baptiste Auger, Pierre Bourrier, Jean Manger, Morel Prévost, Noël-Claude Pinson, Bertrand Boquet, Martin Auvillier, Jacques Mérigor, Caudebar, Le Riche et François Hérisson, tous maîtres ciseleurs, doreurs et damasquineurs sur fer, parmi lesquels les amateurs peuvent choisir les auteurs des bijoux qu'ils possèdent. Les objets de fer ciselé sont restés très à la mode sous



MISE AU TOMBEAU, PAR ANDREA RICCIO.

Bas-relief en bronze de la collection de M. G. Dreyfus.

Louis XIII. Tallemant des Réaux dans ses historiettes parle d'une paire d'éperons payée mille écus.

Cet art de travailler le fer s'est continué longtemps parmi nous, je ne parle pas des grands travaux tels que : la porte de la Galerie d'Apollon au Louvre, la grille du palais de Justice et celles de Nancy, la belle rampe du Palais Royal, qui est de Corbin, mais seulement des clefs ; pendant tout le XVIII^e^ siècle on en a fait d'un goût charmant. La ciselure du fer offre moins de difficultés qu'on ne le pense communément. Par des opérations successives on obtient l'acier pur, presque aussi doux à travailler que le plomb, on le trempe ensuite pour lui donner une plus grande force de résistance. Cet art ne tarderait pas à renaître parmi nous, s'il

était encouragé : nous avons des ciseleurs en fer très habiles, ils ne manquent que de bons modèles.

En dehors de quelques meubles de bois sculpté, le dernier tiers du XVI^e^ siècle n'a point fourni de sculptures à l'exposition du Trocadéro.

Pendant le règne des fils de Henri II, les guerres religieuses ont fait subir à l'art français des pertes que les productions du temps ne sauraient compenser. La sculpture y fut mise, littéralement, en coupe réglée. Chaque ville prise par les huguenots n'était pas passée au fil de l'épée, mais toutes les statues, les images, comme on disait alors, étaient brisées sans miséricorde. Pendant longtemps l'art parut le céder à la politique, et le cardinal de Richelieu avait moins de souci des marbres que du théâtre. La sculpture devait prendre une éclatante revanche sous le règne de Louis XIV. Jamais on ne verra une aussi nombreuse troupe d'artistes distingués, conduite à des travaux aussi considérables. Mais le grand roi absorbait tout en lui, directement et indirectement. Orner son palais et glorifier sa personne : pour lui, la sculpture n'avait pas d'autres fonctions, et il ne lui laissait guère la liberté de s'égarer ailleurs. — Par leur nature, les productions de cette brillante pléiade d'artistes ne se rencontrent guère dans nos cabinets d'amateurs et sont par conséquent rares à l'exposition rétrospective. Le Musée de Dijon a cependant envoyé un grand buste de Louis XIV, d'une très belle tournure. Ce marbre est probablement de Coysevox, son portraitiste ordinaire. Un beau groupe du Puget, Énée emportant son père Anchise, composition énergique et mouvementée, où se retrouvent toutes les qualités du maître, exposée par M. Petit, a été très admirée, ainsi qu'un groupe de Sarrasin, des enfants jouant avec une chèvre, qu'ils enivrent en lui faisant manger des raisins. Ce marbre, d'une exécution très fouillée et d'un modelé très gras, décorait autrefois le château de Marly; il appartient aujourd'hui au Muséum d'histoire naturelle.

Parmis les bronzes de moindre proportion, nous citerons une statuette de Louis XIV, en pied, élégante et ciselée avec soin, de la collection de M. Maurice Kann; une autre statuette équestre de Louis XIV, qui appartient à M. Cahen, d'Anvers; enfin, toujours du même souverain, une figure équestre, de fer fondu, ciselé et damasquiné d'or par parties, exposée par M. Le François, de Rouen. Ce rare et singulier monument a son histoire; il est cité dans tous les Guides de Paris du siècle dernier et faisait partie des raretés que Maximilien Titon avait réunies dans une jolie maison du faubourg Saint-Antoine, que visitaient les étrangers. Fondue sur un modèle de Girardon, sa matière entrait pour beaucoup dans le cas qu'on en faisait. Pour l'époque, son exécution présentait

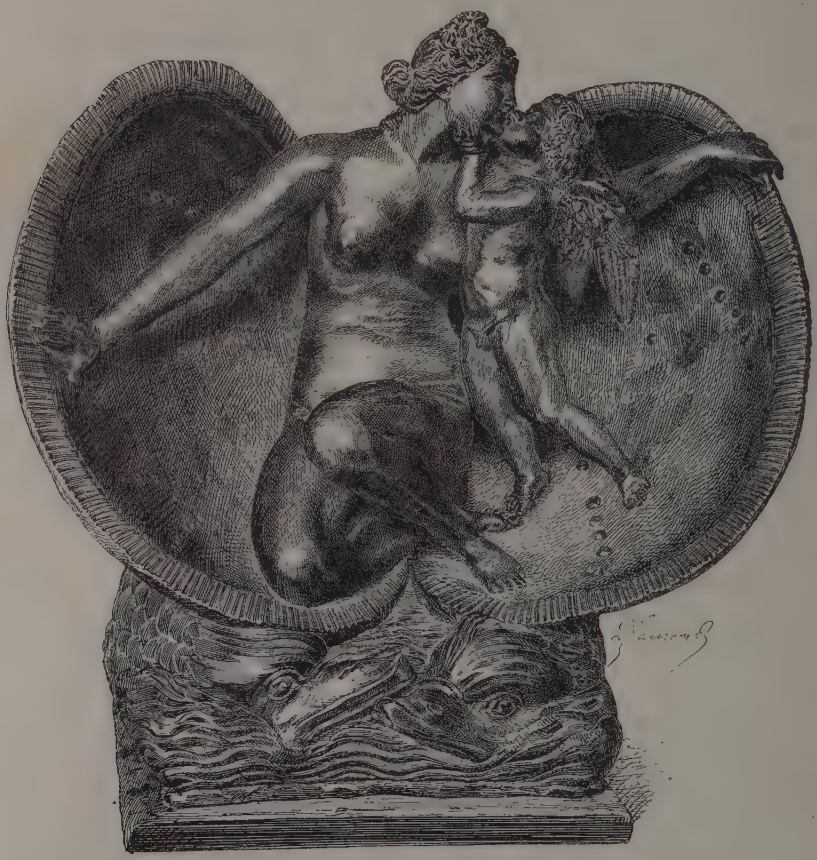
effectivement des difficultés qui ne pouvaient guère être surmontées que par un homme du métier. Maximilien Titon était un armurier, fournisseur des armées, qui avait un magasin célèbre sur la place de la Bastille. Il ne faut pas le confondre avec son fils Titon du Tillet, auteur d'un monument de bronze, consacré à la gloire de la poésie française, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Notre groupe a donc été fondu très probablement, à l'Arsenal, qui était le refuge des connaissances métallurgiques du moment.

L'art du XVII^e^ siècle n'a rien d'intime ou de personnel; il respire le faste et la représentation jusque dans son mobilier, qui était plus magnifique que confortable. Le premier mobilier Louis XIV a disparu; nous ne le connaissons plus que par les estampes de Le Pautre et de Jean Marot. Les pièces en étaient peu nombreuses. Des tapisseries couvraient les murs des appartements; les plafonds et les boiseries des portes étaient richement ornés; un lit, sur lequel la maîtresse de la maison recevait ses amis, comme on le ferait aujourd'hui sur un canapé, occupait le milieu d'une vaste alcôve qui servait de lieu de réunion. Le lit, pour lequel on faisait de grandes folies, était le meuble à la mode. Je vois, dans une lettre de Coulanges, que M^me^ de Montespan donna au duc du Maine un lit qui coûtait quarante mille écus. Une balustrade en argent séparait l'alcôve du reste de la pièce. Une table, un grand coffret et une glace, également d'argent, et un cabinet, avec des tiroirs pour serrer les menus papiers, qu'on disait d'Allemagne, bien qu'il fût souvent italien ou chinois, garnissaient le reste de la pièce; enfin des sièges en tapisserie au petit point, et c'est à peu près tout.

Les pièces principales de ce mobilier ont disparu, sans exception, pendant la guerre de la coalition de l'Europe contre Louis XIV, qui se termina par la paix de Ryswick, en 1693. Pour subvenir aux frais de cette campagne désastreuse, le roi fit porter à la Monnaie tous les meubles qui garnissaient les résidences royales, tout ce qui était or et argent, et nul ne fut dispensé de suivre son exemple; les ordonnances les plus sévères prohibèrent pendant longtemps toute dorure du bois ou du bronze. C'est dans ce naufrage que disparurent tous les ouvrages du célèbre Ballin; il ne nous reste absolument rien de ce grand orfèvre. Trois de ses ouvrages, les deux grands candélabres du maître-autel de Notre-Dame de Paris, et une grande lampe, qui avaient résisté à la misère publique de la fin du grand règne, ont succombé pendant la Révolution française.

C'est à ce moment que les ouvrages d'André-Charles Boulle commencent à prendre une grande importance. Boulle, en remplaçant le

mobilier perdu, le rajeunit ; chasse le tapis qui recouvrait les tables en les enrichissant d'ornements de bronze ; rend indépendantes les grandes armoires et les bibliothèques, qui étaient auparavant immobilisées dans les lambris des chambres ; donne une forme heureuse et décorative à la



VÉNUS MARINE, PAR LE MOSCA.

Bronze de la collection de M. Gavet.

pendule, qui était alors un meuble tout nouveau, et crée, peut-être, les différentes pièces du mobilier tel que nous le connaissons, bien différent de celui qui existait avant lui. On a pu voir de Boulle, dans notre Exposition, une grande pendule dans sa gaine, en forme de régulateur, qui provient de l'hôtel Soubise et qui *appartient* aujourd'hui à notre Impri-

merie nationale : les appliques de bronze qui décorent ce beau meuble sont particulièrement remarquables et rappellent la manière des Adams; une autre pendule des plus belles au point de vue de sa forme, exposée par M. Raimond Seillière; un grand bureau et son *serre-papier*, à M. le



CLEF STROZZI, EN ACIER CISELÉ.

Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild.)

marquis de Voguë, — on désignait alors sous le nom de serre-papier, non la petite pièce de marbre carré que nous connaissons, mais bien le meuble en forme de cartonnier surmonté d'une pendule, qui était placé à côté du bureau plat. — Le grand aspect de tous les ouvrages du célèbre ébéniste est saisissant, même pour les esprits les moins prévenus.

Vers ce temps, un autre protecteur des arts commençait à poindre à

l'horizon ; nous voulons parler de ce tout le monde, qui a plus d'esprit que Voltaire, et qui avait plus d'argent que le grand roi. Paris doit très peu à Louis XIV, et tout à sa bonne bourgeoisie. Les gens de robbe s'étaient emparés de l'île Notre-Dame, où Lambert (de Thorigny), Le Ragois (de Bretonvilliers), Hesselin, Claude Monerat, François Ogier et quelques autres avaient fait construire des demeures splendides, dont nous voyons encore de beaux restes. Plus tard, les financiers, appelés d'abord maltôtiers et ensuite fermiers généraux, plantèrent leur tente place Vendôme. On leur doit tous les beaux hôtels qui la bordent. Antoine Crozat, qui venait de creuser le canal de Saint-Quentin, fut le premier à s'y installer ; et l'on sait de reste tout ce que les fermier généraux ont fait pour l'art du XVIII^e^ siècle.

La mode des Petites-Maisons, appelées aussi *Folies*, est de 1740 : nous avons vu disparaître les dernières lorsque Paris a envahi ses faubourgs. On peut indiquer encore la construction de Bellevue, par M^me^ de Pompadour, de l'hôtel Soubise, du pavillon de Hanovre, de Luciennes, pour la comtesse Du Barry, et de beaucoup d'autres, qui furent autant d'occasion pour nos artistes d'essayer leurs talents et de conquérir une réputation qui portait au loin leur renommée et les faisait appeler partout où il y avait un palais à décorer, une famille royale à peindre, une statue équestre à élever.

On peut se faire une idée du style des Folies, dont Crébillon fils a écrit le roman et l'histoire, en consultant les œuvres des principaux artistes qui y étaient employés. C'était l'architecte Charpentier, les sculpteurs Vassé et Pineau pour les ornements, et Clerici pour les stucs ; les peintres Hallé pour les plafonds, Perot et Gillot pour les arabesques, Bachelier pour les fleurs, Huet, Boucher, le *peintre des grâces* ; enfin, Martin et Dendrillon pour les vernis. Ce dernier avait la réputation de mêler à ses vernis une odeur suave qui ne devait jamais perdre son parfum.

Tout ce luxe de constructions et de décorations intérieures avait porté le mobilier à la hauteur d'un art véritable. Après André-Charles Boulle et ses fils, était venu Cressent, ébéniste attaché à la maison du duc d'Orléans. Le style de ses meubles, si recherchés aujourd'hui, est bien caractérisé par ces grandes commodes cintrées, un peu ventrues, sur lesquelles courent des rinceaux d'ornements rocaille, de bronze doré. Riesner, né à Cologne, esprit bien français malgré son origine, et qui a fait souche parmi nous d'artistes de talent, exécutait les siens de bois satiné, ornés de médaillons de mosaïque de bois, de galeries, de chutes et de chaussons de bronze doré d'un caractère plus simple que

le précédent. C'est le meuble Louis XV par excellence. Un bureau plat, exposé par le ministère des finances, très riche, est un type parfait de ses meilleurs ouvrages ; un bureau à cylindre, d'acajou massif, exposé



LOUIS XIV, D'APRÈS GIRARDON.

(Groupe en fer fondu et damasquiné, appartenant à M. Le François.)

SALLE XIV, fait pour le roi Louis XVI, me paraît être dans sa dernière manière, au moment où le bois d'acajou commençait à être à la mode.

Gouthière enfin, plutôt bronzier qu'ébéniste, portait la ciselure des bronzes de décorations à un degré de délicatesse qui ne sera jamais surpassé. C'est lui qui est le mieux représenté à notre exposition,

grâce à la contribution que le Garde-Meuble a bien voulu y apporter. Sa grande commode d'acajou, faite pour la reine Marie-Antoinette, ses appliques, ses feux de cheminée, ses candélabres et ses montures de vases en matières dures sont des œuvres d'une très grande distinction. Nos pères du XVIII^e^ siècle mêlaient à tout cela de grands bronzes décoratifs, des groupes et des bustes de terre cuite, d'un ton doux et d'un modelé charmant, où l'ébauchoir de l'artiste laissait partout la trace de son esprit. On peut voir, dans les catalogues de nos expositions du XVIII^e^ siècle combien ces bustes de terre cuite étaient nombreux et répandus partout. Parmi ceux qui ont été exposés je n'en ai point remarqué de très satisfaisants. Une garniture de trois pièces, par Clodion, exposée par M. Fréd. Spitzer, SALLE XIV, donne une excellente idée des travaux de terre cuite de cette époque et font regretter de ne pas les rencontrer en plus grand nombre.

Une disposition nouvelle de la forme des cheminées, qui est restée celle de nos jours, et qui permettait d'y placer une pendule, donna l'occasion de modifier la forme de ce meuble. Le cadran ne fut plus qu'un accessoire soutenu par un groupe de figures de bronze doré *d'or moulu*, qui devenait un véritable objet d'art. Les Caffieri, famille d'artistes-fabricants, sont les maîtres du genre. D'autres sculpteurs, Edme Bouchardon, entre autres, ont donné des modèles de pendules qui étaient ciselées par des ouvriers habiles. Saint-Germain et Osmont marquaient d'une estampille connue celles qui sortaient de leurs ateliers.

Une grande pendule astronomique du Palais de Versailles, *prêtée* par le président du Sénat, est un des grands ouvrages de Caffieri. Les proportions ne m'en paraissent pas heureuses ; l'artiste a sans doute été gêné dans la composition de sa cage par le volume du mouvemen compliqué qu'elle devait renfermer, et par la nécessité de ne pas éloigner de la vue les indications des divers cadrans.

Pour avoir une belle idée du génie et de l'art déployé dans la création du mobilier du XVIII^e^ siècle, il faut se reporter par la pensée au Musée du Louvre, où sont conservés le bureau du roi Louis XV, dû à la collaboration de Riesner et de Caffieri, et une suite de grands vases de Chine montés en bronze et dorés par ce dernier artiste. Ces merveilles ne nous laissent rien à envier à tout ce qui les a précédées.

On ferait un beau livre sur le XVIII^e^ siècle, en groupant autour de ses arts principaux sa grande industrie des meubles, ses tapisseries uniques, ses dessinateurs d'ornements et d'illustrations, ses orfèvres, ses miniaturistes et les précieuses boîtes émaillées qui leur servent de cadre, ses bronziers-ciseleurs, sa porcelaine et ses biscuits de Sèvres, que rien ne

surpasse, et même ses faïences. Toutes ces choses et beaucoup d'autres encore se tiennent admirablement ensemble. Il n'y a pas bien longtemps encore qu'elles étaient dédaignées : on faisait des devants de cheminée avec des peintures de Chardin et de Boucher; on détruisait



ÈVE; CIRE COLORÉE DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection de M. Edmond Bonnaffé.)

des bronzes d'ornement pour en retirer l'or qui les couvrait. Mais il nous en reste encore. Sous la Restauration et pendant tout le règne du roi Louis-Philippe, notre Garde-Meuble national était tellement encombré de meubles du dernier siècle, qu'on en garnissait les bureaux des ministères. On retrouvera toutes ces richesses dans les cabinets des

directeurs et dans les antichambres des ministres. Il n'est pas trop tôt de les en tirer, ils s'y flétrissent par l'usage, et d'en placer un beau choix dans l'une des grandes salles de nos musées : nous pouvons la remplir d'une façon incomparable. Toutes ces choses ne sont pas inférieures, comme art, aux productions plus anciennes qui en font l'ornement, et elles leur sont infiniment supérieures par la perfection de leur exécution. Il serait par trop sot de faire des expositions universelles, d'appeler les amateurs à former un musée rétrospectif et de laisser traîner chez soi, dans des magasins ou des greniers, des richesses précieuses pour l'étude et qui font le plus grand honneur au goût français.

Les meubles, qui nous ont entraîné un peu loin peut-être, ne doivent pas nous faire oublier quelques œuvres de la sculpture proprement dite du XVIII^e^ siècle qu'on a pu remarquer au Trocadéro. Une grande figure d'Apollon, en bronze, par Houdon, qui appartient à M^me^ la marquise de Talhouet, est d'un mouvement tout à fait aérien. Un buste de Jeune Fille, en marbre, dans le style de Houdon, que nous reproduisons ici, est d'une naïveté charmante ; sa coiffure populaire indique assez le moment où il a été exécuté. Un Magistrat français, marbre d'un travail très soigné, est d'une expression un peu froide. L'exposition rétrospective des portraits nous fournit des bustes historiques plus précieux : celui du célèbre ministre Turgot, de Houdon, exposé par M^me^ la marquise de Turgot ; Denis Diderot, par le même artiste, de la collection de M. Valferdin ; Falconnet, par lui-même, buste qui appartient à la ville d'Angers ; le cardinal Melchior de Polignac, par Edme Bouchardon, buste beaucoup plus grand que nature, qui manque de charme. Dans un buste, la nature ne doit être dépassée que de très peu. Nous y voyons encore Dumouriez, terre cuite, par Houdon, l'artiste que l'on retrouve partout et toujours dans les bustes de cette époque.

Parmi les œuvres de plastique du XVIII^e^ siècle exposées dans la salle des Portraits historiques, où nous avons été chercher un supplément à notre sculpture française, on a pu remarquer un portrait de Voltaire, vêtu du bel habit rouge qui, à son retour de Suisse, étonna tant les Parisiens ; il est modelé en cire coloriée. C'est un haut-relief de grandeur naturelle, signé et daté : *Menardon,* 1778. L'exécution en est fort médiocre, et nous n'en aurions pas parlé, si la matière avec laquelle il est exécuté ne nous avait ramené à d'autres œuvres du même genre, plus anciennes, sur lesquelles on a peu de renseignements.

Cet art de modeler la cire coloriée est effectivement ancien, sans parler de la cire matière première de toutes les esquisses du sculpteur

et de l'orfèvre. Vasari nous a conservé le nom d'un artiste de la fin du XV^e^ siècle qui avait mérité dès ce temps-là le surnom de la matière qu'il employait, *Andrea de Ceri;* sa spécialité était celle des *ex-voto* que l'on suspendait aux autels des églises, qui, comme toute la plastique de cette belle époque, devait recevoir une empreinte distinguée. Les masques de cire, pour les funérailles et pour les divertissements du carnaval, étaient aussi usités pendant tout le XV^e^ siècle.

Plus tard, on a fait en grand nombre, toujours en Italie, de petits portraits modelés avec soin, qu'on renfermait dans des boîtes et dont les vêtements et la coiffure, ornés de paillons, de semences de perles et de petits fragments métalliques, donnaient ample satisfaction aux femmes surtout, qui tiennent autant, dans ces sortes de choses, à la belle exécution de leur costume et de leurs bijoux qu'à celle de leur ressemblance. Alessandro Abbondio, Milanais que l'on dit élève de Michel-Ange Buonarroti, et célèbre médailliste, s'est fait plus particulièrement une réputation dans ce genre. Un autre Italien, Antonio Cassone, élève de l'école de Bologne, et qui vivait à Rome à la fin du XVI^e^ siècle, exécutait des figures entières, de véritables tableaux bas-reliefs, qui dans leur fraîcheur devaient avoir un aspect très séduisant. Une composition de ce genre, une Léda, exposée par M. Davillier, peut donner une idée de ses travaux. Une autre figure, Ève avant le premier péché, de la collection de M. Bonnaffé, nous paraît appartenir à l'école allemande. Un plasticien célèbre de l'école d'Augsbourg, Daniel Neuberger, s'était fait une réputation par des travaux de ce genre, exécutés pour l'empereur Ferdinand III. Il avait un frère qui a suivi la même voie. On dit que ces artistes avaient le secret d'un mélange de cire qui acquérait avec le temps la dureté du marbre. Un prêtre sicilien, Gaetano Zumbo, ou mieux Zummo, est plus connu par ses préparations anatomiques; c'était un procédé nouveau, dont l'application lui fut disputée par le chirurgien français Desnoue. On voit de Zummo, dans la galerie Pitti, à Florence, une grande composition connue sous le nom de la *Corruzione*, une scène de pestiférés à divers états de décomposition, dont le spectacle n'est nullement agréable.

Cet art de modeler en cire devait prendre en France un développement tout à fait inattendu, dont l'origine est, je crois, peu ou point connue, entre les mains d'un artiste bourguignon, Antoine Benoît, de l'Académie, l'un des dix peintres ordinaires de Louis XIV, et plus tard *son sculpteur unique en cire*. Jal, dans son *Dictionnaire critique d'histoire et de biographie*, a cité avec admiration un portrait-médaillon du grand roi, conservé à Versailles dans sa chambre à coucher, qui, par la finesse

de son exécution, dépasse en effet tout ce que l'on connaît en ce genre. Il existe des épreuves en bronze de cette composition, et la vitrine de M. Heiss, SALLE VI, en contient une qui est fort belle. Antoine Benoît fit mieux ou davantage ; il modela les masques des personnages les plus célèbres de la cour, — on a dit qu'il moulait sur nature, — qu'il habillait de leurs habits et qu'il montrait au public sous le nom de *Cercle royal*, d'où lui resta le nom de *Benoît du Cercle*, sous lequel il était connu. Cette nouveauté eut le plus grand succès et fut pendant longtemps une des curiosités de Paris. Les personnes de qualité, piquées d'émulation, lui faisaient présent de leurs plus beaux vêtements pour figurer avec avantage dans cette exposition nouvelle.

Le Cercle royal se compléta successivement du personnel des cours étrangères et même des célébrités de l'Orient. Benoît fit fortune en le montrant dans les foires. Mon chroniqueur ajoute que le vaillant artiste se remaria à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, deux ans avant sa mort, qui arriva en 1717. Nous renvoyons pour le reste à Curtius et à M^me^ Tussaud.

Quelques artistes français du commencement de ce siècle et de la fin de l'autre, un nommé Ravray, entre autres, ont fait des petits portraits-médaillons de cire monochrome, ayant l'apparence de la terre cuite, et aussi, sur des fonds d'ardoise ou de pierre noire, des bas-reliefs de cire blanche, qui ont l'aspect des Wedgwood anglais. Ces petites productions étaient recherchées autrefois par les amateurs.

Les jolis portraits de cire coloriée et ornés de paillons, du XVI^e^ siècle, sont aujourd'hui contrefaits en Italie avec beaucoup de succès.

Il nous faut revenir à l'École florentine, pour un instant, à propos de quelques œuvres clairsemées qui s'y rattachent, exposées dans les SALLES VII et VIII. Michel-Ange avait placé trop haut son idéal et l'avait réalisé avec une virtuosité trop extraordinaire ; après lui, l'École florentine ne pouvait que déchoir de la hauteur où il l'avait placée. C'est une des lois de notre nature que l'on peut observer aussi bien dans la littérature que dans les arts sans y faire intervenir d'autres circonstances. Après avoir fourni une certaine carrière dans une ligne bien déterminée, l'art, le goût, le génie, se déplacent, s'ouvrent des voies nouvelles, visitent d'autres contrées. Ici ce sera l'astronomie, là le drame ; où la peinture cesse de nous charmer, la musique prend la parole ; nous n'avons pas d'architecture, mais nous avons la vapeur et l'électricité. Le génie de l'homme n'en reste pas moins grand, il est essentiellement ondoyant et divers.

Baccio Bandinelli, que l'on a voulu donner pour rival à Michel-Ange, et que l'on a trop déprécié plus tard, ne méritait ni cet excès d'honneur



APPLIQUE EN BRONZE DORÉ, PAR GOUTHIÈRE.

(Mobilier national.)

ni cette indignité. Les tombeaux des papes Léon X et de Clément VII, la statue de Jean des Bandes-Noires, sont encore des œuvres d'un grand caractère et des meilleures de l'époque. Notre vitrine n° 8, de la

SALLE VII, contient un haut-relief de marbre, Vénus au bain, qui n'est pas sans mérites. L'artiste l'a signée en toutes lettres :

BACCIVS BANDINELLVS FECIT.

circonstance rare. La figure est debout, nue, appuyée sur un cippe, dans une attitude gracieuse et mouvementée. Elle ne tient au fond que par quelques attaches, et l'exécution, qui présentait de grandes difficultés pour un objet de petite dimension, est fouillée avec une rare délicatesse.

Benvenuto Cellini, par contre, est un artiste très surfait. Ses mémoires lui ont donné une célébrité que ne soutiennent pas les ouvrages que nous connaissons de lui, en orfèvrerie et en sculpture. Il y circule bien une certaine flamme, une acuité qui n'est pas sans analogie avec l'âme scélérate qu'il nous a dépeinte d'une façon inconsciente dans l'histoire de sa vie, mais ils sont généralement incomplets et ne supportent guère un examen attentif. Sa réputation a profité de beaucoup de petites œuvres excellentes, faites par des artistes de son temps, restés inconnus et qui lui étaient supérieurs, que l'on place sous son nom, et qui n'ont aucune analogie avec sa manière. Nous pouvons citer pour exemple la coupe d'argent doré du Musée du Louvre qu'on ne cessera jamais de lui attribuer et qui a été exécutée un siècle peut-être après lui. Sa fameuse statue de Persée, dont on peut voir une réduction dans la salle de la collection Basilewsky, est, dans l'original une œuvre boursoufflée et mal équilibrée. Le piédestal, qui vaut cent fois mieux, est son meilleur ouvrage.

Jean Bologne occupe de sa personnalité presque tout le reste du siècle; grâce à sa facilité, toujours prêt à répondre aux demandes qui lui étaient adressées, il a énormément produit; ses groupes de terre cuite et de bronze sont sans nombre. Nous ne voyons cependant de lui, à l'exposition du Trocadéro, que l'Enlèvement de Déjanire, groupe de bronze exposé par M. Fournier. Ses grandes œuvres, qui ne sont pas sans mérite, brillent surtout par la facilité; elles manquent d'accent et d'originalité. Avec lui disparaît complètement la modernité dans l'art, c'est-à-dire ce qu'il a de rapports intimes et personnels avec le milieu ou il se développe. L'Enlèvement d'une Sabine pourrait avoir été exécuté aussi bien à Bruxelles qu'à Florence. Pour satisfaire à la multiplicité des demandes qui lui étaient adressées, il avait organisé une fabrique de bronzes de petites dimensions. Nous avons raconté ailleurs [1], d'après une corres-

1. *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, vol. IV, page 521.

pondance du temps, la conscience rare qu'il apportait à ne rien laisser sortir de ses mains qui ne fût d'une exécution achevée ; la diversité de ses modèles et le prix qu'il les faisait payer. Un groupe pareil à celui



BUSTE DE JEUNE FILLE, PAR HOUDON.

(Collection de Mme Cahen.)

que nous venons de citer valait cent écus, et l'argent avait alors une valeur trois ou quatre fois plus grande qu'aujourd'hui. Mais ces bronzes vrais, on peut les examiner de très près : les yeux, les mains, les pieds, ces parties délicates de l'art, sont toujours rendues avec une grande perfection. Avec Jean de Bologne, l'art des bronzes passe de Padoue à Flo-

rence, ou, pour mieux dire, le goût se déplace. Après lui, ses élèves et ses émules, Antonio Susini, Max. Soldani, Foggini, Piamontini, Fortini, tous artistes de talent, ont répondu pendant tout le XVII^e^ siècle au goût pour les groupes de bronzes décoratifs, et il suffira, par exemple, de signaler le sujet de quelques groupes de Maximilien Soldani : *Apollon et Daphné*, *Énée emportant Anchise*, *Romulus enlevant Hersilie*, pour remettre en mémoire aux amateurs des compositions qui leur sont maintes fois passées sous les yeux.

Un beau groupe, sujet allégorique qui me paraît représenter le Triomphe du Génie sur la Richesse, exposé par M. Raimond Seillière, me paraît d'Antonio Susini. Il est d'un très bel accent florentin, d'un style un peu maniéré, mais bien supérieur aux compositions de Jean de Bologne, dont cependant Susini était le coopérateur et l'élève.

L'école espagnole de sculpture est représentée au Trocadéro par quelques œuvres excellentes qui méritent une attention particulière.

Le *Saint François d'Assise*, d'Alonzo Cano, exposé par M. Odiot, est une figure de soixante-dix centimètres de hauteur, de bois peint, exécutée avec le plus grand soin, dans toutes les conditions de réalisme absolu qui distingue la plupart des œuvres de cette école au XVII^e^ siècle. Le personnage est debout, enveloppé dans sa robe de bure. Le corps a déjà une sorte de rigidité cadavérique ; la tête couverte d'un capuchon laisse voir un visage pâle ou il ne reste de vivant que deux yeux ardents, levés vers le ciel, absorbés dans une vision extatique et offrant à Dieu l'hommage de ses souffrances terrestres, trop visibles, hélas ! Cette œuvre, restée ignorée, du grand artiste espagnol fit une très grande sensation l'année dernière, lorsqu'elle parut pour la première fois à l'exposition permanente des Beaux-Arts de Madrid. D. Pedro de Madrazo, juge si autorisé en de pareilles matières, déclarait son apparition « un événement artistique qui transformait le palais de la Plateria, où se tient cette exposition, en véritable sanctuaire de l'art espagnol ». On connaissait le même sujet, traité d'une façon identique par Pedro de Meno et conservé dans la cathédrale de Tolède, qui a été popularisé parmi nous par une copie très exacte de M. Zacharie Astruc, publiée par la maison d'orfèvrerie Christofle. Cette copie se trouvait à l'exposition de Madrid placée côte à côte avec celle d'Alonzo Cano, et l'éminent critique a fait observer avec beaucoup de finesse et de savoir les différences qui existaient entre elles. Quelles que soient les similitudes que l'on peut observer entre les œuvres d'un maître et celles de son élève de prédilection, il y a toujours dans celles du premier un sentiment plus profond du sujet

qui échappe à l'imitateur qui s'en tient le plus souvent aux apparences extérieures. C'est ainsi que dans le saint François, de Pedro de Meno,



PIERRE VISCHER.

(Bronze de la collection de M. Spitzer.)

la tunique du personnage tombe droite comme un tube de carton, pour nous servir de l'expression du critique espagnol, tandis que dans le nôtre, l'habit grossier, déjà usé, mollit autour des formes qu'il recouvre, en fait sentir l'existence et en indique les inflexions. Différence légère en appa-

rence, mais très grande en fait, puisqu'elle rompt une ligne monotone et ranime d'un reste de vie l'être déjà entre ciel et terre que nous avons sous les yeux. Une autre différence entre les deux figures, c'est que dans la première le capuchon est fermé sous le menton tandis que dans la seconde il est ouvert, laisse voir le col et deviner ses attaches, indications qui concourent, avec les plis de la tunique à la hauteur de la cuisse, à enlever une apparence de mannequin à cette figure si complètement renfermée dans sa robe de bure, — défaut bien visible dans le saint François d'Assise de la cathédrale de Tolède.

Sans partager tout l'enthousiasme de D. Pedro de Madrazo « pour le beau naturel de la jolie figurine du Michel-Ange espagnol », il n'en est pas moins certain que le saint François, d'Alonzo Cano, de la collection de M. Odiot, est une œuvre d'un très grand intérêt historique et psychologique; il est dans la manière douce des conceptions de l'art espagnol de cette époque. Cano n'aimait pas à transiger sur la question de beauté. « Père, disait-il au moine qui l'assistait à ses derniers moments, éloigne de moi ce crucifix mal formé et donne-moi une croix de bois; j'y suppléerai par la pensée. »

Une tête de Saint-Jean-Baptiste, posée sur un grand plateau, telle qu'Hérodiade eût pu la désirer, exposée par M. Edmond Taigny, dans un des angles de la SALLE VII, est aussi traitée dans la gamme très adoucie de l'art espagnol. Le public n'a peut-être pas admiré comme elle le méritait cette belle œuvre de marbre blanc. L'artiste que je ne saurais indiquer, même approximativement, a tiré, comme douceur et beauté, tout le parti possible d'un tel sujet. La tête, posée verticalement et comme endormie par la mort, est celle d'un beau jeune homme, qui n'a rien d'un mangeur de sauterelles: elle est modelée avec une délicatesse et un charme qui diminuent beaucoup, s'ils ne l'enlèvent pas tout à fait, l'horreur du sujet. Son plateau lui fait comme une auréole.

Ces têtes de *San Juan degollado* sont fréquentes en Espagne, on en trouve un peu partout dans les bonnes maisons; c'était la sculpture des dames. Elles sont le plus ordinairement de bois et coloriées, souvent la tête est renversée de façon à découvrir entièrement la section du col, qui est étudiée avec toute la précision d'une pièce anatomique; on se plaisait alors à ces représentations d'un matérialisme brutal, pour ne pas dire horrible. Ce n'est pas impunément qu'un peuple est gouverné, pendant un demi-siècle, par un souverain qui a nom Philippe II, et possède un tribunal sacré qui répand de temps à autre par les villes une forte odeur de cadavres d'hérétiques, brûlés pour la plus grande gloire de Dieu. Les mœurs s'imprègnent facilement de toutes ces barbaries, la dévotion

devient farouche, l'art s'y complait, l'âme s'altère, « le sommeil de la raison produit des monstres », disait Goya, et il en résulte une perversion profonde du sens esthétique qui fait trouver un sujet de délectation dans la représentation de la laideur, de la souffrance et de la mort, toutes choses si en dehors de l'idéal humain. L'art espagnol du XVII^e^ siècle n'a que trop souvent de ces aspects farouches et sanguinaires.

Hâtons-nous d'ajouter que la sculpture espagnole du XVI^e^ siècle est toute autre, et que les grands tombeaux de Burgos, de Grenade et de Tolède sont d'une magnificence et d'une beauté qui n'ont pas été surpassées.

Six bustes de marbre blanc, rois et reines d'Espagne, depuis Philippe II jusqu'à Charles II, exposés par M. Baur, ont beaucoup de caractère et d'éclat, l'artiste a prodigué dans ces marbres, avec autant de hardiesse qu'aurait pu le faire un peintre sur sa toile, un luxe d'ajustements, de broderies, de fraises, de collerettes et de coiffures en éventail, qui leur donnent un aspect tout à fait imprévu et rare. Ils proviennent du *Salon de retratos*, du palais de Madrid. Je ne vois guère que Sébastien de Herrera-Barnuevo à qui on puisse les attribuer.

La sculpture allemande (1450-1550) n'a produit que très peu d'œuvres familières de bronze ; les artistes préféraient employer le bois, peint et doré. L'école d'Augsbourg et celle de Nuremberg, sous l'influence de Michel Wolgemuth, le maître de Dürer, se sont particulièrement distinguées en ce genre. Le style des productions de ces écoles est fortement caractérisé. Il y en a d'excellentes lorsque l'artiste a pu s'arrêter à la simplicité dans sa composition, mais la simplicité est rare dans les œuvres allemandes de cette époque.

Pierre Vischer est plus connu. L'auteur de la *Châsse de saint Sebald* a été popularisé parmi nous par les plâtres tirés de ce charmant monument.

Pierre Vischer, fondeur et bourgeois de Nuremberg, paraît avoir étudié son art en Italie ; il a tout au moins complètement subi l'influence de l'école italienne ; il est moins gothique que Dürer, son contemporain. M. Frédéric Spitzer a exposé une très jolie figure, répétition du portrait même de l'artiste, tel qu'il est placé, en guise de signature, sur l'une des façades de la châsse de saint Sebald. Nous en donnons ici le dessin. Le robuste ouvrier, enveloppé dans son tablier de cuir, est une bien vive image du sculpteur d'autrefois, n'abandonnant à personne le soin de l'œuvre qu'il avait créée, depuis le bronze qu'il brassait dans son creuset, jusqu'aux plus délicats détails de sa ciselure.

Après Vischer, on ne saurait guère citer que son élève, Pancrace Labenwolf, l'auteur de la fontaine de *l'Homme aux oies,* à Nuremberg, dont on connaît quelques moyennes figures de bronze.

Les artistes allemands de la Renaissance ont excellé dans un autre genre de sculpture qui leur est particulier : nous voulons parler des bas-reliefs de très petites dimensions, pour lesquels ils employaient de préférence la pierre lithographique, *speckstein,* le buis et d'autres bois compactes. Ils ont exécuté avec cette dernière matière des médaillons-portraits d'un modelé délicat et d'une finesse de touche remarquables, des bas-reliefs qui rivalisent avec les chefs-d'œuvre des petits maîtres graveurs, Beham, George Pencz et Aldegrever. Malheureusement, si on en excepte un portrait-médaillon de la vitrine de M. Gavet et un délicat bas-relief exposé par M^me^ la baronne Nathaniel de Rothschild, notre exposition du Trocadéro ne contient rien qui nous permette de nous étendre sur les œuvres de ce genre, contingent charmant de l'art allemand, nombreuses cependant dans les cabinets des amateurs parisiens.

EUGÈNE PIOT.



EXPOSITION UNIVERSELLE.

LE JAPON A PARIS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)

IV.



Est-ce à dire, que les artistes japonais eux-mêmes se soient absolument libérés de leur passé? Bien loin de là. Nul peuple, au contraire, ne témoigne d'une fidélité plus constante aux enseignements de ses maîtres antérieurs. Il ne vient à l'idée de personne de le regretter. Nous devons nous féliciter, au contraire, de rencontrer ici un tel respect de la tradition, parce que chez ce peuple, qui en ce point comme en bien d'autres montre tant d'affinités avec le peuple grec, cette tradition fut de premier élan fondée sur un principe excellent, d'une justesse parfaite et dès lors immuable. Nous l'allons voir en comparant les œuvres des plus anciennes époques du Japon aux œuvres de ses artistes contemporains.

A la vérité, la comparaison n'est pas facile. Autant la disposition elliptique à secteurs rayonnants, adoptée pour l'Exposition de 1867, se prêtait à l'étude comparative des produits similaires dans toutes les nations, au-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVIII, p. 385.

tant cette étude est malaisée pour ne pas dire impossible en 1878, avec le système d'isolement qui a prévalu pour chaque nation et de dispersion pour chaque nature de produits. Les membres des jurys de toute classe savent à quelles marches et contre-marches forcées, à quelles fatigues et à quelles lacunes d'examen cette dispersion les a condamnés. Si l'on veut borner son observation aux œuvres d'un même pays, la fatigue pour être moindre est cependant excessive encore, puisqu'il faut se transporter des cimes du Trocadéro jusqu'à l'École militaire, et la difficulté de comparer reste la même. Elle s'augmente au Japon de l'étroite parcimonie avec laquelle le génie civil lui a mesuré l'espace dans les galeries du Trocadéro. MM. les ingénieurs, qui ne se piquent pas, je suppose, d'être artistes, ont disposé de beaucoup de place pour toute sorte de tableaux vivants empaillés et de ridicules mannequins qui de leurs yeux blancs poursuivent le visiteur à tous les détours; mais ils ont rigoureusement mesuré l'étendue aux trésors de l'art japonais des divers âges. C'est une faute, car le grand et légitime succès qui était réservé à l'exposition moderne organisée par les soins de MM. Matsugata et Maëda se fût accru de beaucoup si la part faite aux envois *officiels* de l'art rétrospectif eût été plus importante. Ceux-là seulement, en effet, avec les envois de M. Wakaï, offrent au travailleur l'intérêt de renseignements authentiques. A coup sûr les collections de MM. Bing, Burty, de la Narde, de Camondo, E. Guimet, sont curieuses à bien des titres; mais à l'exception de celle de M. Guimet, qui a un caractère exclusivement religieux, le pêle-mêle des autres et le défaut de classification raisonnée, tout en leur laissant une haute valeur de dilettantisme, leur retirent toute valeur d'étude.

La plus ancienne peinture connue et conservée au Japon remonte au commencement du VII^e^ siècle après Jésus-Christ; mais seulement à dater du IX^e^, l'art y prit un développement tel que le gouvernement le soumit au régime d'une administration spéciale. On sait que le principe de ce gouvernement était une véritable féodalité qui n'a été définitivement supprimée que par le souverain actuel, S. M. Mutsû-Hito, cent-vingt et unième empereur du Japon. Cette école primitive s'attacha tout naturellement à peindre, après les dieux, les princes, gouverneurs de provinces, dans leurs costumes de cour fastueux et barbares, chargés à profusion d'ornements magnifiques et du goût le plus raffiné. Le chef de cette école puissante nommé Tsunetaka portait comme directeur de l'administration des beaux-arts le titre officiel de Tosagon-no-Kami. Ses descendants adoptèrent pour nom de famille les deux premières syllabes de ce titre : Tosa, et l'école qui se perpétue encore aujourd'hui dans la

même descendance prit le nom de Tosae. C'est à l'*École Tosae* qu'il faut attribuer le type de ces farouches « Daïmios combattant » que l'imagerie japonaise nous a rendus si familiers.

Au xvi^e^ siècle, la peinture étendit davantage son champ d'action; elle commença de s'intéresser aux classes plus modestes, aux mœurs générales, aux arts, aux métiers, aux scènes de la vie publique et de de la vie domestique. Le chef du mouvement fut Iwasa Matabe en 1570. Son école, fortifiée par le succès de Hishigawa-Moronoba, prit, un siècle plus tard (1690), le nom d'*École d'Utagawa*, dont le mérite précieux



POÈTE JAPONAIS

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

consiste dans la scrupuleuse exactitude des scènes représentées, dans la vérité du détail et du ton, c'est-à-dire de la forme et de la couleur.

Plus tard le paysage et les animaux apparaissent dans la peinture japonaise comme des motifs d'art suffisants par eux-mêmes sans qu'il soit besoin d'y faire intervenir l'image de l'homme. On y trouve une sincérité plus ardente encore que par le passé dans le dessin et dans la coloration, une recherche plus savante du caractère essentiel, spécifique des réalités naturelles, un goût de composition plus charmant et plus fin. Mais, par un singulier phénomène de l'esprit chez les peintres de paysage, — et je crois y reconnaître une sorte de passion pour le type absolu des formes, lignes d'horizon, montagnes, roches, arbres fleuris, feuillages, — l'artiste dès ce moment supprime complètement le modelé,

ne procède plus que par teintes plates, et ne détermine l'aspect des choses que par le trait ou contour, le ton et la perspective linéaire. Cette façon synthétique d'exprimer la nature répondait sans doute au génie de la race, car dès lors le modelé disparaît aussitôt des peintures de l'école Tosae (peinture d'histoire) et de l'école d'Utagawa (peinture de genre). Il n'est pas exact, en effet, quoique ce soit l'opinion commune, il n'est pas juste, dis-je, de refuser à l'École Tosae non plus qu'à l'École d'Utagawa la connaissance de la perspective et du modelé. Nous signalons à la bonne foi des visiteurs impartiaux cette erreur capitale et trop répandue ; elle tient sans doute à la longue confusion qui s'est faite entre le décor chinois et le décor japonais, confusion qui persiste encore dans l'esprit des foules inattentives. Aussi ma surprise a-t-elle été grande de voir confirmé par un très récent document officiel de source japonaise le préjugé relatif à l'ignorance des artistes qui nous occupent en matière de perspective et de modelé. Il serait difficile de rencontrer dans une publication plus autorisée une assertion plus contraire à l'exactitude des faits. Je parle des deux premières parties d'un précieux ouvrage : *Le Japon à l'Exposition universelle de 1878,* rédigé et imprimé sous la direction de la commission impériale japonaise. Ce livre est le premier qui nous apporte des révélations authentiques sur la géographie, l'histoire, l'art, l'éducation et l'enseignement, l'industrie et l'agriculture du Japon. Il est bien succinct encore, il y manque des cartes, il n'y est pas question de la religion, chapitre important ; ces lacunes, nous l'espérons, seront comblées. Tel quel pourtant, nous en avons dégagé des indications intéressantes, quoique sommaires, sur la succession et le caractère des diverses écoles de peinture. Mais assurément MM. Matsugata et Maëda, les rédacteurs de ce travail, ont été trahis par l'expression quand ils ont affirmé que leurs compatriotes n'appliquaient point les lois de la perspective. Qu'ils le fissent avec des habitudes différentes des nôtres, en plaçant pour la plupart le point de vue très haut, cela peut contrarier nos conventions sans être contraire aux principes mathématiques de l'échelonnement des divers plans. En outre il ne faut pas oublier que le Japon est un pays très accidenté de montagnes et de collines, que ses habitants ont tous le vif amour de la nature, des beaux sites, des horizons étendus ; leurs peintres sont donc justifiés de se conformer dans leurs œuvres au goût général et de préférer les motifs pittoresques pris de points de vue très élevés. Ce mode de composition, cette façon particulière de « mettre en toile » comme nous disons ici, n'a rien de commun avec le mode chinois, qui consiste à juxtaposer de petits motifs sèchement découpés et rapprochés sans

aucun souci de cette décroissance optique des dimensions que l'éloignement fait subir aux divers plans. La vérité est qu'en fait de perspective les artistes japonais n'ont rien à nous envier. Il faut être affecté de cécité volontaire pour mettre en doute leur extrême habileté à cet égard. Quant au modelé, on ne perdra pas de vue que nous n'avons à juger que des ornemanistes, des décorateurs obéissant avec une sagacité rare



CHASSE AU FAUCON.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

et qui nous a souvent fait défaut à la loi esthétique, qui condamne l'emploi du clair-obscur dans la décoration des surfaces tournantes ou mobiles. Il suffit de voir à l'exposition rétrospective les cinq grandes peintures sous verre qui proviennent d'une chapelle dépendant du temple de Shiba à Yedo[1] pour constater que, dès le XI^e^ siècle, Chinois et Japonais connaissaient les plus délicates pratiques du dessin et du relief par l'ombre et la lumière; et comment supposer que le Japon, si intel-

1. On trouvera la description de ces curieuses peintures dans la *Notice explicative* sur les objets exposés par M. Émile Guimet. Ernest Leroux, éditeur.

ligent, si artiste, élève de la Chine en ces temps reculés, soit resté réfractaire en ce point seulement à l'enseignement de ses maîtres. On peut donc être convaincu que les anciennes écoles de l'empire du Soleil levant modelaient les tableaux fixes, qu'on accrochait aux murs des temples et des palais.

V

Outre les trois grandes divisions que nous avons nommées dans la peinture japonaise et que je dois rappeler après une si longue mais bien nécessaire digression, outre l'*École Tosae*, qui représente ce que nous désignons sous le nom de peinture d'histoire, — l'*École d'Utagawa*, qui comprend les peintres de genre, — l'*École du paysage*, qui reste innommée, il existe une quatrième école fort intéressante, merveilleusement adroite, qui n'emploie que les procédés de *Black and White*, ou du noir et blanc, chers à nos voisins d'outre-Manche; c'est l'*École Sumie*. L'école Sumie peint exclusivement à l'encre de Chine, en traits hardis, rapides, sommaires, précis, caractéristiques, jetés avec une sûreté de main incomparable, une science du dessin merveilleuse, une verve, une légèreté, un esprit et une grâce qui dans l'œuvre de son grand maître Oksaï atteignent au génie. C'est à l'admirable école Sumie, ou école du croquis, que s'alimente l'art industriel japonais tout entier; c'est là qu'il puise, comme à une intarissable source, ces cent mille motifs de décoration qui se multiplient sur la panse des vases, dans la concavité des grands bols, sur le satin des écrans, sur le bronze, sur la terre émaillée, sur le bois et le papier, sur le vernis des laques.

La marche de l'humanité dans les arts est donc partout la même. Aux dieux et aux héros sont vouées les premières images (école Tosae), puis aux hommes (école d'Utagawa), enfin à la nature, à l'animal et au paysage, école décorative, soutenue dans son abondante variété par l'école Sumie, qui est formée des croquistes les plus savants du monde entier.

Si l'amour de la nature, — à nous en rapporter aux documents officiels, — ne se révèle que fort tard dans l'art japonais, sous la forme du paysage proprement dit, on l'y retrouve aux époques les plus reculées dans la décoration des objets d'usage familier, tels que ces laques âgés de onze siècles, ces gardes de sabre en fer incrusté d'or et d'argent fabriquées il y a seize cents ans. Il se perpétue, toujours aussi vivace à travers les temps, toujours aussi ingénieux, objet dans ses manifestations d'une telle reconnaissance de la part du peuple que l'histoire, comme

elle garde le nom du plus illustre chef d'école, conserve le nom d'une femme artiste, Renguetzu, parce qu'elle a modelé une adorable petite théière qui mesure cinq centimètres de hauteur. Cet amour de la nature se reconnaît, en dehors même de l'art, à la passion de l'horticulture qui domine tout le Japon. Chaque habitation, même au centre des villes, y a son jardin dessiné avec recherche, réunissant les accidents de terrain les plus variés, de belles fleurs, des arbres d'essences diverses, les eaux courantes, les sentiers en lacets compliqués. Au xv^e^ siècle déjà, l'art des jardins avait atteint son apogée. Près de Kioto existe encore le parc de Ginkakuji, magnifique exemple resté intact de la science et du goût des dessinateurs de jardins en l'an 1470. « L'art de faire des jardins d'agrément parsemés d'arbres, de lacs, de rochers, nous dit M. Matsugata, paraît remonter à la plus haute antiquité. » Il n'est donc pas étonnant que dès la plus haute antiquité les artistes japonais aient emprunté les éléments du décor aux forêts, aux fleurs, aux eaux et aux roches, comme aux animaux qui s'y meuvent; et ce principe est encore aujourd'hui, avec des renouvellements de goût incessants, celui qui anime et vivifie tout l'art du Japon contemporain.

Dans la rue des Nations, au Champ de Mars, quand on a dépassé les architectures britanniques avides de lumière, ajourées comme des lanternes, — la construction américaine banale et sans caractère, malgré l'enluminure de ses écussons d'États bariolés, — les maisons de bois suédoise et norwégienne, aux étroites fenêtres et aux pignons aigus, — le prétentieux portique italien, où se heurtent d'une façon si étrange toutes les matières et tous les styles, une bouffée de fraîcheur vous frappe au visage, un bruit cristallin d'eau retombante, vous arrive à l'oreille. Ce frais murmure de source s'échappe de deux petits parterres fleuris, où se dressent de jolies fontaines de faïence; elles ont elles-mêmes la forme de grandes fleurs, de nénuphars au large cœur épanoui, jetant par l'orifice de leurs pistils allongés de grêles filets d'argent liquide en de belles conques étagées. La vasque supérieure tient en réserve pour le passant de petits gobelets de bambous emmanchés d'une tige fine et longue. Dans celle qui s'arrondit au ras de terre dans une ceinture de galets historiés, dorment et rampent quelques crustacés et batraciens en terre cuite émaillée. De l'eau, des fleurs, un décor étrange, une attention hospitalière : c'est le Japon!

Avant de franchir la barrière aux lourds madriers équarris et garnis d'armatures de cuivre, que le pinceau a recouvertes d'une patine factice de vert antique, on remarquera que l'aspect général de la façade a été maintenu dans la tonalité neutre des bruns, des verts et des bleus

rabattus. Pour tout décor on y voit une frise de chrysanthèmes bordant à droite une carte des îles de l'empire, à gauche un plan de la capitale. Tout cet ensemble affecte une grande sobriété de coloration. Cela surprend au premier abord. On serait tenté de croire que ce peuple coloriste déploie dans la décoration un grand étalage de tons vifs. Ce serait confondre deux mots qui au sens esthétique se contredisent formellement : la couleur et le coloriage. La sobriété dans l'emploi des tons éclatants est si générale au Japon que les maisons y sont peintes en noir



PAYSAGE JAPONAIS.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

et les tuiles en couleur ardoise. A l'époque où les Japonais portaient ici leur costume national, nous avons pu constater que toutes leurs étoffes étaient teintes dans la gamme gris foncé qui varie du noir au bleu indigo. Mais dans le vêtement comme dans l'architecture ils posent toujours, avec un goût charmant, une petite note de réveil, une touche rouge, bleue ou même violette, qui paraît d'autant plus éclatante qu'elle occupe une surface moins étendue. Il y a là un phénomène optique parfaitement connu de tous ceux qui ont apporté quelque attention aux lois du contraste et de l'harmonie des couleurs. « Un centimètre carré de bleu turquoise sur une large surface brun mordoré, acquerra une valeur et une finesse telles qu'à dix pas cette touche paraîtra bleue et transparente. Quintuplez cette surface, non seulement elle semblera terne et

louche, mais elle fera paraître lourd et froid le ton brun chaud qui l'entoure. » J'emprunte cet exemple au *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc. Il nous serait facile de citer bien des preuves à l'appui de cette théorie. Nous pourrions rappeler notamment aux habitués de nos Salons de peinture les portraits de femmes de M. Bonnat. Il est rare qu'il n'y introduise pas une bague ou un bijou orné d'une turquoise précisément, qui doit tout son éclat au contraste des tonalités rousses de sa palette. Mais, sans sortir de l'extrême Orient, il suffit de comparer



PAYSAGE JAPONAIS.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

aux envois du Japon à l'Exposition universelle ceux de la Chine, qui leur sont contigus. Ici les amateurs de tons francs peuvent s'en rassasier à cœur joie. Le charivari des rouges écarlates, des bleus aigus, des jaunes serin, des verts pomme y fait cligner les paupières des européennes le moins du monde sensibles au désaccord des couleurs. Pour accepter un tel éréthisme de tons faux, les Chinois doivent être doués de nerfs optiques plus résistants que les nôtres à l'action des vibrations lumineuses. C'est au moins ce qu'il nous faudrait supposer si de nombreux témoignages du passé ne subsistaient pour démontrer que l'ancienne Chine n'était pas atteinte de cette paralysie de l'organe visuel, que ses artistes n'ont pas toujours eu cette rétine d'airain. Dans les sections japonaises, au contraire, tout est doux au regard, apaisé, de couleur

calme et pourtant joyeux. Sans doute, en vertu d'un organisme particulièrement délicat, d'aptitudes spéciales, d'habitudes traditionnelles, d'intuitions et d'instincts qui révèlent spontanément au peintre les effets simultanés des couleurs, il est rare d'y trouver une note fausse et une erreur d'harmonie.

Toutes les œuvres exposées sous l'étendard du soleil levant ne sont pas également parfaites. On y rencontre des lots de camelote, des porcelaines surtout à décor rouge et or, d'un aspect banal et d'une forme commune qui rappellent les formes et l'aspect de nos porcelaines bourgeoises de la rue Paradis-Poissonnière. A tant faire que d'imiter, le choix n'est pas heureux. Ce n'est pas le seul fait que nous pourrions citer où se révèle quelque tendance à l'imitation des fabriques européennes. De bons esprits, sincères admirateurs de l'art japonais et amis de ce peuple charmant, s'en sont émus ; on a crié le *caveant* d'avertissement [1]. Il est incontestable que des facultés d'assimilation si rapide comme le sont celles de la race japonaise, constitueraient un péril pour une vertu d'originalité qui n'aurait jamais été mise à l'épreuve. Mais nous ne devons pas oublier que le Japon a reçu de la Chine et de la Corée l'enseignement de l'art, et qu'il s'est bien aisément dégagé de ce que l'influence de ses maîtres aurait pu avoir d'excessif. Par les Hollandais nos propres arts lui étaient connus, et certes jusqu'à ce jour il n'avait ni abusé, ni même usé de leurs leçons. Je ne suis donc pas très inquiet. Il me semble que ces velléités d'imitation ne se produisent que dans les régions inférieures de l'industrie japonaise et trahissent un calcul commercial, — un faux calcul, à coup sûr — plutôt qu'une ambition esthétique nouvelle. Je ne m'alarme pas davantage de voir les jeunes gens de Tokio adopter à Paris les usages parisiens. Ne savons-nous pas que rentrés chez eux tous les étrangers, tous ces Turcs, ces Égyptiens, ces Persans, ces Chiliens, qui ont vécu pendant des années de la vie du boulevard en « boulevardiers » consommés, déposent aussitôt, avec la poussière du chemin, au seuil de leur patrie, les mœurs faciles de l'Occident pour rentrer dans les mœurs de leur race. L'empreinte du sceau originel est indélébile, l'Orient indestructible. Chaque peuple obéit fatalement aux transmissions de sa genèse, aux pulsations plus ou moins rapides du sang plus ou moins chaud dans ses veines, à la conformation

1. Voir notamment les articles pleins de verve, de bon sens et de bon goût publiés par M. Paul Dalloz dans le *Moniteur universel* du 31 juillet au 5 août sous la rubrique Le tour du monde au Champ de Mars : *Au Japon... et, chemin faisant, un peu partout.*

de ses organes construits pour la force ou pour l'adresse, aux sensations de sa substance cérébrale plus sensible à telles formes intellectuelles qu'à telles autres, aux spéculations les plus hautes de l'esprit, aux conceptions de l'art idéaliste ou comme ici, au Japon, aux plus exquises combinaisons de l'art décoratif.

Deux exposants japonais occupent chacun dans leurs sections un rang exceptionnel : c'est M. Minoda Chojiro pour le travail des métaux et M. Kousan Miyagava pour la céramique. Il n'est pas un visiteur qui n'ait



PAYSAGE JAPONAIS.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

admiré dans les vitrines du premier la grande garniture de salon en façon de paravent à quatre feuilles où sur un fond de laque noire se détachent quatre compositions d'un style merveilleux, — des buissons de fleurs, de longs branchages, des roseaux courbés. Ces tableaux incomparables sont exécutés au moyen de juxtapositions et incrustations de nacre et de métaux précieux : le bronze, l'argent et l'or diversement patinés. La perfection absolue de la main d'œuvre, qui n'abandonne rien au hasard et ne souffre aucune négligence s'appliquant à ces matières somptueuses d'où procèdent des effets de coloration imprévus et magnifiques, constitue ici l'élément fondamental du chef-d'œuvre. Les compositions, en effet, si charmantes qu'elles soient et malgré la pureté du dessin, ne nous révèlent rien de nouveau sur le sentiment esthétique du Japon.

Il n'est pas indifférent de souligner le fait. Je ne dirai point de l'artiste et de son œuvre que ne pouvant la faire belle il l'a faite riche; mais que la richesse de l'exécution ajoute une saveur de rare nouveauté, un vif rehaut d'inconnu à une forme de beauté qui nous était familière. Les Barbedienne et les Christofle du Japon font un emploi constant et très habile de ce moyen de rajeunissement pour les formes plastiques et pittoresques éprouvées. Nous le recommandons à l'attentive sollicitude de nos grands industriels et à l'insistance des artistes qui leur abandonnent l'exécution en bronze de leurs ouvrages. Il est tels modèles, et en grand nombre dans nos expositions, qui laissent le public des amateurs à peu près indifférent,— je parle de la sculpture,— alors que son attention et même sa passion s'y porteraient si la richesse des métaux et le souci de la perfection dans le travail de fonte, de ciselure et de patine y ajoutaient leur beauté propre et en faisaient des morceaux d'exception. Les premiers sacrifices de l'éditeur devenant ainsi un véritable collaborateur trouveraient de magnifiques compensations dans la gloire fructueuse qui s'attacherait à son nom. C'est ce qu'a parfaitement compris M. Minoda Chojiro, que guidait sans doute un sincère amour des belles choses, mais aussi une parfaite entente de son intérêt commercial.

Le trait est curieux à noter, en effet : les Japonais, cette race si artiste, ont témoigné ici d'une singulière avidité en matière de pécune. Il paraît, d'après les récits de M. Émile Guimet, que dans leurs îles ils sont, ainsi que les Européens d'ailleurs, effrontément exploités par les Chinois, qui se sont habilement imposés comme intermédiaires de toutes les opérations du commerce avec les étrangers. A Paris, les sujets du mikado n'ont pas eu besoin d'intermédiaires et ont fait leurs affaires eux-mêmes avec une spontanéité remarquable, exploitant ouvertement, non sans quelque verve railleuse, l'engouement général qui s'est attaché à leurs produits. Je sais tel objet, charmant d'ailleurs dont le prix indiqué dans les premiers jours de l'exposition était de trois cents francs et qui en quelques semaines a été coté, puis vendu douze cents. Personne n'a reculé devant les chiffres les plus élevés, répartis comme au hasard dans leur exposition, sans qu'il fût possible d'apprécier en bonne logique les écarts arbitraires que nous remarquions entre des objets semblables, de même composition, de même dimension, de même mérite. On peut en conclure que les Chinois ne seront pas indéfiniment les rois de l'argent au Japon, mais que leur disparition ne profitera guère aux intérêts européens. Pour secondaire qu'il soit au point de vue de l'art, c'est un fait économique dont il est utile de garder bonne note.

Au même rang que M. Minoda Chojiro qui expose dans diverses

autres classes, — celles des laques et des porcelaines notamment, — mais dont la supériorité se manifeste surtout dans le travail artistique des métaux précieux, il faut nommer M. Kusan Miyagava, qui, lui, est exclusivement céramiste. Jamais l'imagination ne s'est ouvert plus libre carrière ; jamais le caprice des formes céramiques, la fantaisie des colorations décoratives, l'ingéniosité, l'abondance des combinaisons, l'esprit du dessin, n'ont avec une telle fécondité d'invention, ni de telles audaces pétri, modelé, tourné, retourné, contourné, détourné, défoncé, torturé la terre du faïencier, jeté sur cette terre avec plus d'art et d'imprévu de grandes coulées d'émaux clairs ou simplement d'étroites taches de



PERSONNAGE JAPONAIS.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

lumière luisante sur le fond sombre et mat de l'argile brute. Notre mémoire ne perdra pas le souvenir de ces extraordinaires conceptions dont le vase, ce vulgaire ustensile, cylindrique, ovoïde ou sphérique n'est que le prétexte et l'occasion.

Jamais nous n'oublierons les *Décorateurs d'idoles*, ces pygmées sceptiques qui, le rire aux dents, ornent avec magnificence les colosses sacrés ; les *Nids* et leurs processions d'oiseaux costumés, travaillant, bâtissant leurs architectures au flanc troué des chênes ; les petites *Gazelles dans la neige* grelottant, une patte en l'air ou cherchant l'herbe rare sous le givre au pied des tori ou portes saintes ; les *Pêcheurs de coquillages* fouillant le fond des eaux entre les branches courbées et formidables d'ancres colossales ; les *Crabes* mordant de leurs pinces aiguës les roches arrondies par le flot ; les *Rats* rongeant les gibecières pleines d'aliments ; les *Bam-*

bous quadrillés et fleuris d'éventails; les *Bambous* craquelés contenus dans les mailles de légers filets; les *Cataractes* versant leurs grandes nappes d'eau brisées et qui rejaillissent énormes, emportant dans leurs volutes échevelées des spirales de poissons d'or; les *Perdrix* trottant menu par les nuits printanières sous le clair regard de la lune en son plein; les *Cigognes* au vol ouvert, les pattes pendantes, pointant du bec dans l'aube laiteuse des grands ciels. Ces mille et une fantaisies, toutes ces poésies de la nature souriante enjouée, jusqu'en ses fureurs — qui ne sont ici que des fureurs feintes, des gaietés violentes, un peu brutales, comme les ébats et les ruades d'un jeune poulain qui s'amuse en liberté; — tous ces capricieux enchantements que le spectacle constamment admiré des phénomènes extérieurs peut susciter en de fertiles imaginations; tout cela, même en cette forme secondaire de la céramique, accuse une telle intensité du sentiment naturaliste que, grisé à la longue par cet art des yeux, l'esprit se surprend à éprouver les illusions d'un art supérieur.

Dégageons-nous de cette ivresse.

VI

Pas plus que la Chine immobile depuis des siècles et comme paralysée de vieillesse, — pas plus que la Chine dont il est le fils jeune, élégant et charmant, le Japon n'a connu les grandes formes de l'art qui ont à diverses reprises éclairé la civilisation occidentale. Son intelligence esthétique, si raffinée, si complexe, singulier mélange de sarcasme et de songerie, de parodie et de tendresse, de grotesque et d'idéalisme, jamais ne s'est élevée aux divines sérénités de la statuaire grecque, jamais n'a conçu les magnificences d'expression d'un Raphaël, les suavités d'un Corrège, les intimités pénétrantes d'un Léonard, la puissance sublime d'un Michel-Ange, n'a même jamais atteint les pompes d'un Véronèse, le faste d'un Rubens, la profondeur d'un Rembrandt, l'aérien d'un Velasquez. L'art japonais, ce railleur, se joue de l'homme. Il ne montre de déférence que pour la nature. Ne pourrait-on pas, sans paradoxe, par quelque subtile analyse, rattacher à cette double disposition d'humeur la révélation d'une sensibilité poétique très délicate? Pour bien des âmes il se dégage des ciels, des eaux, des montagnes, des forêts, de ces infinis en mouvements, éloquents quoique muets, et si mystérieux! des sensations voisines des sensations musicales, un peu vagues sans doute, non arrêtées, indécises, mais qui par cela même leur ouvrent les portes d'or des longues rêveries, et les bercent de chères et flottantes imaginations. En ces âmes

la mimique humaine, dans la précision de ses formules, est moins suggestive. Le dur combat de la vie émousse le plus souvent cette exquise sensibilité. Mais pendant trois siècles les institutions féodales de l'empire du Soleil levant ménagèrent une telle prospérité, une paix si profonde dans tout le pays, que son organisation sociale put désintéresser de tout souci l'élite intelligente de la nation. M. Masana Maëda, le très intelligent commissaire général du Japon à l'Exposition universelle, nous apprenait récemment[1] que les artistes alors et leur descendance même étaient comblés de bienfaits par les princes gouverneurs de province ou daïmios. On les appelait souvent dans la capitale, où il ne leur était laissé aucune préoccupation de lucre. « Entretenus par le gouvernement ou par les daïmios qui payaient leurs dépenses et leur faisaient des pensions, les artistes ne travaillaient que pour l'amour de leur art et dans l'unique pensée d'enfanter des chefs-d'œuvre. »

Le régime féodal a cessé d'être par un simple acte de la volonté du mikado; d'autre part, le Japon est entré en contact avec notre Europe : quelles seront pour l'art et pour les artistes les conséquences de ces deux événements mémorables? On doit espérer que le tout-puissant souverain, perpétuera les traditions paternelles qui ont si puissamment contribué au développement des arts dans son empire. Nous avons quelques raisons de croire aussi que la connaissance de nos grandes écoles de peinture ne modifiera pas profondément le tempérament esthétique des Japonais. Ils pourront se familiariser avec nos procédés techniques sans abdiquer leur idéal personnel. D'ailleurs on ne leur en laisse pas le temps. Déjà, dit-on, le gouvernement rappelle les missions qu'il subventionnait à grands frais en Occident, il continue d'appeler dans le pays des professeurs de toute sorte, anglais, américains et français de préférence. Or il n'y a pas là une prise de possession intellectuelle assez complète pour que le génie de la race en soit troublé. Ces communications, ces échanges, ce contact avec nous suffiront cependant pour imprimer un nouvel élan, une plus rapide impulsion aux forces vives d'un peuple actif, énergique, sagement gouverné, bien défendu, respectueux du principe d'autorité, professant aussi — cela se tient — le respect des ancêtres, respectant la Chine, son ennemie aujourd'hui, jadis sa mère, aimant le maître actuel sans ingratitude pour son passé le plus proche, peuple heureux qui reconquit l'âge d'or, après avoir traversé l'âge de fer, peuple confiant en l'avenir, doux, affable, hospitalier, apte aux exercices du corps, habile au maniement des armes, prompt à s'assimiler les

1. Voir la *Revue scientifique* du 10 août 1878.

sciences, en toutes choses épris de perfection, lettré et, ce qui nous touche ici par-dessus tout, artiste jusqu'à l'ongle, au génie ailé, fait de jolis caprices, réaliste aussi, mais non trivial, et dans ses expansions décoratives, grand créateur de petits chefs-d'œuvre.

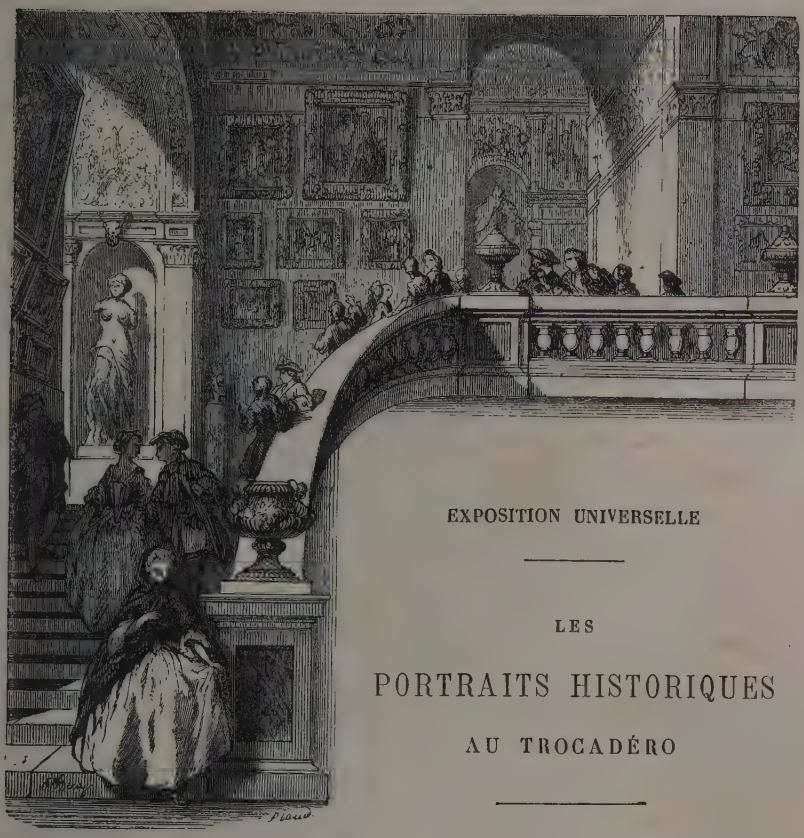
Que de Français, en ce siècle si fier de son état social et de sa civilisation, se fussent accommodés de la vie comme l'avaient comprise et organisée ces barbares de l'extrême Orient! Combien, s'il avait été connu, eussent envié les actifs loisirs de ce Paradis terrestre de l'intelligence!

ERNEST CHESNEAU.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1695].



EXPOSITION UNIVERSELLE

LES

PORTRAITS HISTORIQUES

AU TROCADÉRO

Lorsque la Commission de l'inventaire des richesses d'art de la France songea, l'année dernière, à organiser une exposition de portraits historiques, elle ne voulait pas seulement réunir une collection précieuse au point de vue de l'iconographie : elle entendait montrer à ceux qui l'ignorent que, dans l'effigie peinte ou sculptée, dans la miniature, le crayon ou la médaille, l'école française a, de tout temps, compté de vaillants portraitistes. Elle désirait donc que ce musée provisoire fût exposé en pleine lumière, de façon à donner à la foule comme aux délicats un enseignement et une joie.

On sait que ce beau programme n'a pas été complètement suivi. Les galeries de province, les établissements publics, les églises, les amateurs ont répondu à l'appel de la Commission avec un zèle dont on ne saurait trop les remercier : il est arrivé de Paris et des départements de véritables trésors. Mais lorsqu'il a fallu tirer parti de ces richesses, des difficultés imprévues se sont révélées. Le local sur lequel les organisateurs de la fête avaient cru pouvoir compter leur a été enlevé, et, à la suite

d'hésitations sans fin et de pourparlers qui commençaient à lasser la patience des amis de Germain Pilon, de Largillière et de Prud'hon, il a fallu se décider à installer l'exposition des portraits dans les deux salles des Conférences, au Trocadéro, c'est-à-dire dans des locaux qui peuvent avoir toutes les qualités du monde, mais qui, en raison de la pauvre lumière qui les éclaire, sont absolument impropres à la destination qu'on leur a donnée.

Et ce n'est pas seulement le rayon qui a manqué à nos portraits. La place ayant fait défaut, il a fallu disposer les peintures par étages successifs, de telle sorte que les dernières rangées se sont trouvées suspendues à des hauteurs malaisément accessibles à l'œil humain. Mignard était dans les frises, et Drouais allait aux étoiles. L'espace étant d'ailleurs insuffisant, on a dû faire un choix, et ce n'est que pendant la seconde quinzaine d'octobre que l'établissement de cloisons mobiles a permis d'exposer les cent portraits qui, lors du premier classement, n'avaient pu trouver place sur les murailles. Je dois même dire que si le bonheur consiste à vivre dans l'ombre, ces peintures ont connu le maximum de la félicité.

L'exposition a eu d'autres infortunes. Les deux salles du Trocadéro étaient consacrées à toutes sortes de congrès et de réunions savantes; de là la nécessité de les fermer avant les séances, pendant les séances, et quelquefois après. La protection accordée aux conférenciers s'est donc précisée par des consignes rigoureuses, des barrières rébarbatives et des portes qui semblaient heureuses d'être closes. Je n'insiste pas; mais j'ai le droit de dire que l'exposition des portraits historiques n'était pas facile à voir. Bien peu ont pu l'étudier à loisir, librement, avec l'attention qu'elle méritait. C'est une partie à recommencer, dans des conditions meilleures, sous une lumière plus généreuse et sans barricades sur le seuil.

On comprend nos regrets. Cette exposition qu'on a vue si difficilement, elle était véritablement admirable, elle était surtout instructive. J'en dirai ici quelques mots, car il est bon qu'il en reste au moins un souvenir. Un catalogue nous est promis; nous n'avons pas le temps de l'attendre. Notre dessein est d'ailleurs de ne signaler que les œuvres caractéristiques. Enfin, pour la facilité de l'écriture, et l'imparfait étant une forme par trop mélancolique, nous parlerons de l'exposition comme si elle était encore ouverte. On ne saurait trop prolonger le rêve, quand il contient une leçon.

I.

En ce qui touche les origines, — je veux dire le XIVe siècle, — les organisateurs du musée historique ont pris soin de se procurer des



PORTRAIT DE CHARLES V, PAR JEAN DE BRUGES

(Miniature d'un manuscrit de la bibliothèque Meerman, à la Haye.)

copies de deux portraits importants. Les grands dépôts publics ne pouvant s'appauvrir au profit du Trocadéro, la Bibliothèque nationale a dû garder l'effigie originale du roi Jean, que nous avons vue longtemps au Louvre, et qui, curieuse au point de vue iconographique, n'importe pas moins à l'histoire de la peinture française, car elle dit quels procédés étaient en usage aux environs de 1360, quelle préparation subissait le panneau gaufré, et aussi combien peu la portraiture d'alors cherchait

l'embellissement et l'idéal. La copie exposée est intéressante; mais la traduction moderne ne permet pas de se rendre compte des méthodes employées par le peintre du roi Jean. Une autre copie curieuse est celle du portrait de Charles V, d'après la miniature d'une Bible manuscrite



VOLET DROIT DU TRIPTYQUE DE MOULINS.

de la bibliothèque Meerman, à la Haye. Notre ami M. Gonse a jadis entretenu les lecteurs de la *Chronique*[1] de cette précieuse enluminure, exécutée en 1371 par un Jean de Bruges, qui ajoute à son nom le titre de *pictor regis*. L'œuvre est flamande, mais elle a été faite en France. On y voit bien que le sage Charles V n'avait aucune prétention à la beauté. Sa

1. Voir le numéro du 3 novembre 1877, page 321.

laideur ne va pas sans une certaine bonhomie, et il faut pardonner beaucoup à un roi qui aima les livres et les images.

J'ai hâte d'arriver à la pièce capitale de l'exposition, à la peinture si longtemps mystérieuse qui a tant fait rêver les chercheurs, et qui,



REVERS DU VOLET DROIT DU TRIPTIQUE DE MOULINS.

l'année dernière, a si heureusement cessé d'être anonyme, le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix.

On connaît la disposition pittoresque du triptyque et sa signification religieuse. Sur le panneau central, au premier plan, un homme, qui n'est pas Moïse, mais qui tient sa place dans l'interprétation du texte renouvelé, est assis, la jambe droite croisée sur le genou gauche, dans une attitude familière que l'artiste a comprise mieux qu'il ne l'a exprimée. Un ange au

visage féminin, un ange à la fois vêtu et ailé parle doucement à ce visionnaire. Celui-ci lève la tête, et sur un monticule il aperçoit le buisson qui, dans ses branchages emmêlés, porte la fleur mystique, la Vierge elle-même tenant l'enfant Jésus. Au pied de la colline est un petit lac d'où s'épanche un ruisseau qui serpente dans l'herbe, onde régénératrice où des agneaux viennent boire. Ce paysage est d'une couleur superbe et d'une très belle exécution ; il vaut mieux que les figures, surtout que celle du voyant, qui n'est pas sans rudesse et trahit çà et là l'effort d'un pinceau un peu empêché.

Sur l'un des volets, le roi René est à genoux, les mains jointes, devant un prie-Dieu couvert d'une étoffe décorée de ses armoiries. Le personnage, représenté dans son extrême vieillesse (détail qui fournit une date approximative), a derrière lui saint Maurice, saint Antoine et sainte Marie-Madeleine portant le vase de parfums. Sur l'autre volet, est la reine Jeanne de Laval, agenouillée devant un missel et entourée, comme son mari, de trois saints protecteurs, saint Nicolas, saint Jean l'Évangéliste et sainte Catherine, qui a une belle couronne d'orfèvrerie et qui est charmante.

Ce triptyque, dont l'exécution remonte évidemment à la seconde moitié du XV^e^ siècle, a donné lieu à bien des écritures. « On croit communément à Aix, disait en 1823 l'auteur du volume intitulé *Aix ancien et moderne*, que ce tableau a été peint par le roi René. C'est une erreur : il est l'ouvrage de Jean de Bruges, à qui l'on attribue l'invention de la peinture à l'huile. » Ces allures affirmatives sont bien d'un temps où l'on ne connaissait ni Van Eyck, ni les règles les plus élémentaires de la critique historique. Malheureusement cette situation intellectuelle s'est prolongée longtemps et, pendant plus d'un demi-siècle, on a vécu dans la conjecture. Ce n'est qu'aux derniers jours de 1876 qu'on a employé le remède sauveur, la recherche dans les comptes du roi René. On sait quel a été le résultat de cette fouille intelligente. M. Louis Blancard, archiviste des Bouches-du-Rhône, a trouvé dans le dépôt confié à sa garde les titres qui ne donnent pas sans doute toute l'histoire du *Buisson ardent*, mais qui disent à la fois le nom du peintre et la date à laquelle le dernier payement fut ordonnancé par le trésorier des « menus plaisirs » du roi. La découverte de ces pièces, communiquée par le préfet du département au directeur des Beaux-Arts, et aussitôt annoncée à la Commission de l'inventaire, fut accueillie par un cri de joie qui retentit encore à mon oreille.

Les extraits des comptes donnèrent bientôt lieu à un article des plus intéressants publié par M. Trabaud dans la *Gazette* du 1^er^ avril 1877.

Ils ont en outre été imprimés, avec une excellente note de M. Jules Guiffrey, dans les *Nouvelles Archives de l'Art français* [1]. Les pièces sont aujourd'hui entre toutes les mains, et je dois me borner à les résumer.

Les documents authentiques établissent que le fameux triptyque de la cathédrale d'Aix, le *Buisson ardent*, est l'œuvre d'un peintre d'Avignon, Nicolas Froment; que la somme de « 30 escus » qu'il reçoit sur les fonds de l'exercice 1475-1476, complète les payements antérieurs et représente le solde du marché; ils disent en outre que l'artiste est encore cité dans le compte des menus plaisirs pour les années 1478 et 1479, et que, conformément aux usages du temps, il ne faisait pas seulement des tableaux. S'il fournit une image de « N.-D. de l'Annunciade », il peint aussi une bannière aux armes du roi René pour le « trompete et saquebute des menestrelz »; il blasonne les armoiries de la reine, « au dos des arcs de pierre qui sont sur la rue touchant les grans portes de la maison du roy en Avignon ». Qu'est-ce à dire, sinon que Nicolas Froment fait tout ce qui concerne son état, et qu'il travaille de 1475 à 1479. Ce n'est rien et c'est beaucoup. On verra bientôt qu'il n'est peut-être pas impossible d'ajouter quelque chose à ce premier renseignement.

Et si, par aventure, j'avais une révélation à faire à propos de Nicolas Froment, pourquoi ne pas parler tout de suite? Voilà près de deux ans que je vis en tête-à-tête avec un secret. Lorsque le nom inconnu de l'auteur du *Buisson ardent* fut prononcé pour la première fois, il me sembla vaguement qu'on venait m'apporter des nouvelles d'un ami. Mais l'ignorance est la pire des servitudes : je n'avais jamais vu le tableau d'Aix, je ne le connaissais que par la gravure publiée dans la *Gazette*, j'étais condamné au silence. Aujourd'hui j'ai pu, grâce à l'exposition du Trocadéro, étudier le mystérieux triptyque, et je suis en mesure de dire que Nicolas Froment n'est pas seulement une connaissance rencontrée une fois dans la vie. Encore une découverte, et le peintre d'Avignon sera presque un camarade.

Lorsque le touriste a contemplé à son aise les merveilles de la Tribune, à la galerie des Offices, il pénètre dans une enfilade de petites salles consacrées aux peintures des écoles étrangères. Or, dans l'un de ces cabinets, celui de la *scuola fiamminga*, il se trouve en présence d'un triptyque peint sur bois, et dont l'aspect est assez farouche. Le catalogue de 1869 le décrit ainsi qu'il suit. Je copie fidèlement :

« 744. — *Un grand triptyque*, de style ancien et qu'on croit de

1. Année 1877, pages 396-400.

l'école allemande. Au centre est représenté Notre-Seigneur ressuscitant Lazare. Sur le volet de droite, Marthe aux pieds du Sauveur; et sur celui de gauche, Madeleine lui lavant les pieds. Sur les parties extérieures des volets, se trouvent peints, en grisaille, d'un côté la Vierge et de l'autre des portraits, probablement les personnes pieuses qui ont fait exécuter ce tableau. Au bas du tableau, on lit cette inscription : NICOLAVS FRVMENTI ABSOLVIT OPVS XX° KC° JVNII MCCCCLXI. »

J'ai vu bien des fois cette peinture, qui n'est pas de premier ordre, mais qui m'intéressait comme un mystère. L'hypothèse d'une origine flamande étant, non pas admise, mais indiquée comme point de départ, je m'étonnais qu'un artiste de 1461 fût aussi faiblement informé du mouvement contemporain. Tout s'explique aujourd'hui : le tableau de Florence n'est pas un tableau flamand, car le Nicolaus Frumenti de la *Résurrection de Lazare* est le Nicolas Froment du triptyque d'Aix.

Pour écrire ici le mot définitif, il faudrait, pendant qu'on a encore dans l'esprit et dans les yeux le *Buisson ardent*, partir pour le Musée des Offices et instituer une comparaison rigoureuse. Il faudrait aussi reconnaître les deux donateurs. Vous pouvez être assuré qu'à mon prochain voyage en Italie, l'enquête sera reprise. Quant à présent, je dois me contenter de mes souvenirs et de mes notes. C'est assez pour pouvoir affirmer que Frumenti et Froment ne sont qu'un seul et même peintre, avec cette différence, toutefois, que de 1461 à 1475, l'artiste a fait des progrès. Nicolas Froment était un galant homme, il travaillait, il cherchait le mieux. Sur un de mes catalogues florentins, je retrouve, à propos de la *Résurrection de Lazare*, ce crayonnage qui date de 1865 : « Un peu trop de barbarie dans les figures, le peintre n'est pas à la hauteur de l'art contemporain. »

Et, en effet, le tableau étant classé parmi les flamands, j'avais le droit de penser à Rogier Van der Weyden et à Memling, c'est-à-dire à ceux qui, ayant changé quelque chose aux méthodes de Van Eyck, commencent à donner une grande place aux tons clairs. Nicolas Froment n'est point de leur école. Dans le tableau de Florence comme dans celui d'Aix, il se montre adorateur attardé des colorations brunes, chaudes, ambrées. Ce système apparaît aussi bien dans le ton des chairs que dans la gamme puissante des verdures du *Buisson* et du paysage qui l'environne. Quand on a examiné les deux tableaux de Nicolas Froment, on s'imagine qu'il a pu voir dans sa jeunesse quelques œuvres de Van Eyck; qu'il en est resté là; que, désormais fixé à Avignon, il n'a pas bien connu l'évolution de l'art flamand après 1440, il est positivement en retard. Et ici, je dois aller jusqu'au bout de ma pensée. Le

panneau central du *Buisson ardent* étant, puisqu'un texte authentique l'établit, l'œuvre indiscutable de Nicolas Froment, je n'ai pas la conviction absolue que les deux volets, les portraits du roi René et de Jeanne de Laval, soient de la même main. Pour les dates, tout va bien. Le roi,



DIANE DE POITIERS

(Portrait du XVIe siècle appartenant à M. Roman.)

qui s'était fixé à Aix en 1471, est mort le 18 juillet 1480. Il est très vieux et très décrépit dans le triptyque. Pour Jeanne de Laval, elle était, en 1471, déjà mariée depuis plus de vingt ans, et comme elle n'a plus l'air très jeune, nous sommes encore tranquille. Mais la figure de la reine est bien blanche, et le brave Froment avait une palette autre-

ment chaude. De là une place pour l'hésitation. Ici, d'ailleurs, je n'exprime mon doute qu'avec réserve.

Quoi qu'il en soit, nous savons aujourd'hui que Nicolas Froment a peint, en 1461, la *Résurrection de Lazare* du Musée des Offices; en 1475 — ou l'année précédente — le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix. Nous savons aussi quels étaient son système de coloration et sa manière. Pour le débrouillement de la peinture française au XVe siècle, nous avons conquis une grande avance. Mais la recherche doit se poursuivre. Nos amis de Florence auront à consulter leurs inventaires : ils nous diront d'où vient leur tableau. Il faut aussi étudier, dans le midi de la France et ailleurs, toutes les peintures qu'on attribuait autrefois au roi René. Et c'est à Avignon surtout qu'on doit chercher. Ainsi que M. Guiffrey l'a remarqué, l'ancien archiviste de Vaucluse, M. Achard, n'a point mentionné Nicolas Froment dans sa liste des artistes avignonnais ; mais un autre sera plus heureux : le découragement n'est pas permis. La parole est à ces bienfaiteurs de l'humanité, qui dépouillent les anciens comptes et qui nous font part de leurs découvertes.

Le *Buisson ardent* nous a longtemps retenu. En faisant quelques pas, nous nous trouvons en présence d'une énigme encore plus inquiétante, puisqu'elle n'est pas devinée : nous voulons parler du triptyque de la cathédrale de Moulins. Au centre est la Vierge glorieuse. Elle trône dans le ciel, assise et les pieds posés sur le croissant de la lune. Deux beaux anges, symétriquement équilibrés à l'italienne, soutiennent au-dessus de son front une couronne d'or ciselé. A droite, à gauche, en bas, d'autres anges, les uns dans l'attitude de l'adoration, les autres tenant un phylactère où se lisent les louanges de la Vierge victorieuse.

Les volets fermés représentent, en grisaille, le sujet qui fut si cher aux peintres du XVIe siècle commençant, l'*Annonciation*. Ouverts, ils nous montrent les donateurs : d'un côté est Pierre de Bourbon, sire de Beaujeu, mort le 8 octobre 1503 : il est agenouillé, et saint Pierre, son patron, le présente à la madone. De l'autre côté est sa femme, la fille de Louis XI, c'est-à-dire Anne de France ou Anne de Beaujeu, pour lui laisser le nom sous lequel elle s'est rendue célèbre. Elle n'est pas seule dans son oratoire : elle a derrière elle sainte Anne, et sa jeune fille Suzanne qui paraît avoir six ans. Comme il s'agit là de personnages historiques dont l'âge nous est connu, on peut conjecturer que la peinture est d'environ 1497 ou 1498.

D'après une tradition locale, le triptyque de Moulins serait une œuvre italienne. On l'a même attribué à Ghirlandajo. Pourquoi? Uniquement parce que les anges qui entourent la Vierge ont une grâce

charmante, et que, dans certains types, l'auteur semble résolument affranchi des rudesses gothiques. Le caractère dominant est une douceur analogue à celle qu'on rencontre dans les têtes de Lorenzo di Credi et aussi dans les miniatures françaises des derniers jours du XV^e^ siècle. Je remarque, entre autres détails, que la robe de la madone se découpe carrément sur la poitrine à la mode d'Anne de Bretagne. Une sorte de parfum, rebelle à l'analyse, inexplicable avec des mots, m'avertit que, malgré l'italianisme de ses élégances, ce tableau est un tableau français. Et c'est même, il faut le dire, un des ouvrages les plus remarquables de cette heure enchantée où, vingt ans avant le règne de François I^er^, la France ne connaît de l'Italie que la fleur printanière. Le mélange de deux idéals est visible dans cette belle peinture : les anges sont charmants, avec une grâce un peu molle, des têtes un peu arrondies. Nous en avons de pareils dans nos miniatures. Quant au portrait d'Anne de Beaujeu, il est superbe. Les traits du visage, étonnants de gravité et d'énergie, sont soulignés avec une précision magistrale. Quel est donc le peintre à qui nous devons le triptyque de Moulins? Il faudrait demander son nom à Bourdichon et à Perréal : certainement ils l'ont connu.

Ce tableau est la préface de l'histoire de la portraiture française au XVI^e^ siècle. La collection exposée au Trocadéro pourrait fournir ici quelques notes intéressantes. Mais comment, avec les éléments que nous avons sous les yeux, entreprendre un tel travail? De même que les Anglais ont abusé de Holbein, nous abusons de Janet. Nous classons sous ce nom glorieux toute une série de portraits qui, pour la plupart, sont des copies, ou qui devraient être restitués à des artistes inconnus. Je refuse de traiter incidemment cette formidable question. Je ne conteste pas, je ne discute pas : j'attends.

Des maîtres secondaires ont pu nous laisser parfois des portraits d'une grande signification historique. Médiocre à bien des égards, le *Henri II* du Musée du Puy est une surprenante effigie. Lorsque, en des temps déjà lointains, nous commencions à nous aventurer dans le XVI^e^ siècle, sous la conduite de Jules Niel, qui en savait si bien les détours, il nous disait : « Prenez garde : pour qu'un portrait de Henri II puisse inspirer de la confiance, il faut que le personnage représenté n'ait pas l'air trop intelligent. » L'artiste ignoré qui a peint le tableau du Puy avait, par anticipation, entendu ce conseil. Son Henri II n'est animé par aucune flamme subtile. Il n'a pas l'ombre d'une pensée. Le tableau ayant été très exactement décrit par M. Clément de Ris[1], je n'ai pas à redire que le roi est représenté, de face, à mi-corps, vêtu d'un pourpoint

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e^ période, t. XVIII, p. 267.

blanc à crevés. Son attitude est des plus raides; l'ensemble a quelque chose d'immobilisé, non que ce fût là l'air ordinaire de Henri II, mais parce que le peintre n'était pas fort à son aise dans son art. Je sais que la peinture est très malade et qu'il est difficile de la juger dans son état actuel; mais il me semble bien que le morceau n'est pas de premier ordre. Ce portrait, qui, par les pâleurs du coloris et le caractère général, se rattache à l'école de Janet, est surtout important pour la ressemblance. Il provient du cabinet de M. de Latour-Maubourg, qui en a fait don au Musée du Puy, en 1832, et il a été catalogué sous le nom du vieux Pourbus, en vertu de ce principe que toutes les peintures inconnues d'origine française doivent être attribuées à des maîtres étrangers.

L'exposition nous fait voir aussi un curieux portrait de Diane de Poitiers; c'est celui dont M. de Montaiglon a déjà parlé [1]. La grande sénéchale, en robe noire décolletée, est beaucoup moins adorable qu'elle paraissait l'être aux yeux de ses contemporains. Elle ressemble au type consacré qu'on retrouve sur la médaille qui fut frappée après 1548, lorsque Diane était déjà duchesse de Valentinois. Le portrait est donc authentique. Les cheveux d'un blond roux que porte la sénéchale ne sont pas pour inquiéter le spectateur. C'était la mode du temps. On voit bien, dans les crayons des contemporains de Janet, que la teinture à la vénitienne était un des éléments de l'idéal. Mellin de Saint-Gelais, Ronsard, Olivier de Magny, se montrent amoureux des chevelures d'or, et les rois étaient alors de la même religion que les poètes.

Les portraits d'artistes sont assez rares au XVI^e^ siècle. On en dresserait aisément la liste. C'est dire quel intérêt s'attache au dessin que possède M. Fillon, et qui porte, d'une écriture du temps, un nom glorieux, Jehan Goujon, avec la date 1563. Le sculpteur avait déjà produit toutes ses grandes œuvres. Nous rencontrons encore dans la collection de notre collaborateur deux portraits de Lagneau, qui datent de la fin du XVI^e^ siècle ou des premières années du siècle suivant. L'un est celui de du Plessis-Mornay, l'autre nous fait connaître Jean Acarie, le fougueux ligueur que la *Satire Ménippée* a mis en scène. On sait qu'après avoir été expulsé de Paris, lors de l'entrée de Henri IV, l'ancien maître des comptes, qui avait marqué dans tous les complots, se retira à Luzarches et mourut en 1613. Lagneau semble ne l'avoir connu qu'à la fin de sa vie : le portrait est celui d'un vieillard dont l'austérité native se complique de mauvaise humeur. Acarie est fort maigre et fort ridé. Il faut dire d'ailleurs que Lagneau aimait les rides. Lorsqu'il dessine les traits d'un

1. *Diane de Poitiers et son goût dans les arts* (*Gazette*, 2^e^ p., t. XVII, p. 300).

homme accablé sous le poids des années, il n'omet aucune des flétrissures de la peau, aucune des cicatrices du long combat qui va finir. Les deux dessins de M. Fillon sont des types définitifs et parfaits de la manière de ce maître singulier dont les anciens documents parlent si peu. Comment se fait-il qu'on n'ait rien encore trouvé sur Lagneau ? Dans son *Livre des peintres*, l'abbé de Marolles l'appelle Lanneau, et déclare en son style inimitable, qu'il ne « faisoit pas bien des choses à fond ». Quoi qu'il en soit, Lagneau a été un infatigable travailleur, et ses dessins, d'une exécution parfois si grossière, se comptent par centaines. Quand ce Scudéry du crayon noir et de la sanguine consent à s'appliquer, il excelle à rendre l'accent particulier d'une physionomie, et il montre bien comment finit, sous Henri IV, la grande école des portraitistes du XVI^e^ siècle.

L'exposition ne comprend pas seulement des peintures et des dessins. On a fait venir de l'évêché d'Orléans un bronze superbe, le buste de Jean de Morvilliers, par Germain Pilon. C'est une merveille. L'artiste a admirablement rendu le caractère ascétique du personnage, et ces joues amaigries et ce visage allongé qui vit par l'étincelle morale et dans lequel tout parle de la mort prochaine. Jean de Morvilliers est, dans l'histoire, une figure de quelque importance. Il meurt en 1577, après avoir été ambassadeur à Venise, évêque d'Orléans, garde des sceaux; il était au concile de Trente ; il a joué son rôle dans des négociations épineuses. Le buste de Jean de Morvilliers provient de son tombeau ; c'est une des œuvres les plus intimes de Germain Pilon; on y sent quelque chose de pénétrant et de concentré. Ce n'est pas que le détail soit très écrit; non, l'ébauchoir du sculpteur n'a pas voulu fouiller et préciser l'accident, la ride ou la particularité locale; il a au contraire cherché la haute signification de l'ensemble. Ce buste est d'une simplicité merveilleuse; il doit avoir été fait très vite, sans effort, sans mesquinerie photographique : il a la vie abstraite de la synthèse, et il dit tout.

II.

La vraie royauté étant celle de l'esprit, la grande figure historique du XVII^e^ siècle dans les salles du Trocadéro, c'est Molière. Son image efface toutes les autres. Quelle joie si, après tant de recherches et de conjectures, nous nous trouvions enfin en présence de l'effigie authentique du grand charmeur! Les difficultés du problème sont bien connues de ceux qui nous lisent. M. Henri Lavoix, en 1872, M. Benjamin Fillon au commencement de la présente année, ont dit dans la *Gazette* tout ce qu'il est possible de savoir sur cette question délicate. Je ne réimprime pas

les excellentes choses qu'ils ont écrites. Je me borne à rappeler que, d'après l'abbé de Monville, Mignard a peint vers 1666 ou 1667 un portrait de Molière, que ce portrait est celui qui a été gravé par Nolin, en 1685[1], qu'en 1730, au moment où Monville publiait la *Vie de Mignard*, l'original existait encore chez sa fille la comtesse de Feuquières. A propos de ce portrait, que notre ami Eudore Soulié a cherché si longtemps, M. Fillon ajoutait : « On en perd la trace à dater de 1730 ; mais il ne saurait être qu'égaré. On prétend en effet qu'il aurait été récemment retrouvé et qu'il serait allé enrichir la galerie de M. le duc d'Aumale, d'où il sortira sans nul doute, si le fait est vrai, pour figurer à la prochaine exhibition des portraits de célébrités françaises. »

Cette espérance s'est réalisée : un portrait de Molière, appartenant à M. le duc d'Aumale, a pris place à l'Exposition du Trocadéro. Nous le reproduisons à l'eau-forte. L'œuvre n'est peut-être pas ce qu'on croyait ; mais elle est de l'intérêt le plus émouvant ; elle passionnera les amis du grand penseur et les troublera aussi, car sur un mystère elle vient greffer une énigme inattendue.

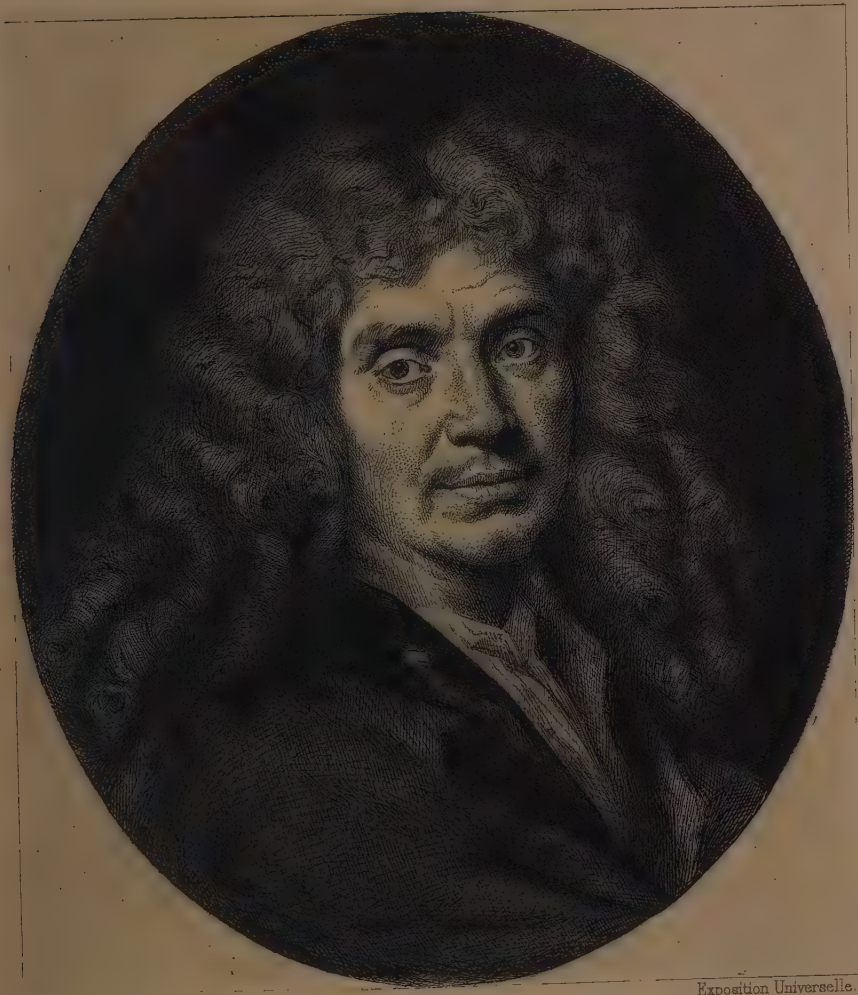
C'est bien Molière ; c'est lui tel qu'il se montre dans la gravure de Nolin, tel que M^lle^ Poisson, faisant appel à ses souvenirs d'enfance, nous l'a décrit : « L'air très sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts. » Oui, le mélancolique rieur est aisément reconnaissable dans le portrait de la collection du duc d'Aumale. Mais il apparaît ici sous un rayon nouveau : il est jeune.

L'importance de cette observation n'échappera à personne. Si elle était reconnue fondée, il serait légitime d'en tirer certaines conséquences. Or j'ai organisé une petite enquête : on me dit de tous les cotés que, dans le nouveau portrait, Molière a environ trente-cinq ou trente-six ans. Ce sentiment est tout à fait le mien. Le visage porte sans doute quelques traces de fatigue : le combat est commencé, la physionomie extérieure, la physionomie morale, ont déjà le sérieux dont parlent les vieux textes ; mais il reste sur les lèvres et dans les yeux un air de jeunesse que Molière ne conserva pas longtemps.

Si, dans ce portrait, Molière a l'âge que nous supposons, la peinture a été exécutée vers 1657.

La *Vie de Mignard*, par l'abbé de Monville, n'est point un chef-d'œuvre de critique. Il est visible, toutefois, qu'il écrivait d'après des notes fournies par la famille, qu'il a consulté quelques papiers, qu'il a obéi à des velléités de chronologie. Lorsque l'auteur nous dit que Mignard

1. Voir la reproduction de l'estampe de Nolin (*Gazette*, 2^e^ p., t. V, p. 243).



Exposition Universelle.

A Gilbert - del

MOLIÈRE.

(Peinture appartenant à Mgr le duc d'Aumale)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. E. Delarue, Paris

a peint le portrait de Molière en 1666 ou l'année suivante, il doit dire la vérité. C'est la gravure de Nolin qui nous le prouve. Dans l'estampe qui reproduit la peinture de Mignard, le poète, déjà « marqué », paraît avoir au moins quarante-cinq ans. Et c'est ici que se place l'ingénieuse observation de M. Fillon. Mignard a peint Molière à la suite de la maladie qui le retint éloigné de la scène pendant la période comprise entre le 11 décembre 1665 et le 21 février 1666. L'âge, une crise récente, les amertumes de la vie, les lassitudes du métier de comédien, les quelques lignes de l'abbé de Monville, l'estampe de Nolin, tout nous dit que, dans le portrait peint par Mignard, Molière n'est pas jeune.

De la concordance de ces faits il résulte que le portrait prêté par le duc d'Aumale n'est point le portrait de Mignard, ou n'est pas du moins celui que Nolin a gravé.

Cette conclusion se justifie par le caractère de la peinture. Intéressant au point de vue iconographique, le nouveau portrait de Molière n'est pas moins curieux comme œuvre d'art. L'exécution est à la fois très solide et très délicate. Il y a dans les chairs des gris singuliers et d'une finesse extrême. Les carnations sont bien celles d'un comédien : je ne voudrais pas rêver ; mes yeux me trompent peut-être, mais je crois voir dans ce visage des colorations d'un brun mat, légèrement éclairées, doucement blanchies par un nuage de poudre, par un maquillage discret. Et comment cette tête est-elle peinte ? L'artiste a commencé par établir des dessous résistants ; il a constitué une sorte de pâte émaillée, et ensuite il a finement caressé les surfaces et exprimé avec une grande légèreté d'outil les morbidesses de l'épiderme, les curiosités un peu cendrées ou blanchissantes de ce teint artificiel. Le travail du pinceau est excellent. J'exagérerai ici ma pensée pour être compris et dussé-je jeter mes contemporains dans des surprises extrêmes, je dirai que ce portrait de Molière est peint, non pas comme un Corrège, mais avec des procédés — empâtements des dessous, caresses des surfaces — qui ressemblent à ceux du maître de Parme. Rien n'est plus étrange, rien n'est plus troublant. Et je demande aux gens du métier, aux maniaques, mes frères, qui en voyant une peinture cherchent à savoir comment elle a été faite, je demande à tous si Mignard a jamais eu une manière pareille ? Pour moi, je ne reconnais pas sa main dans le portrait robuste, délicat et si singulièrement personnel qui nous est montré par le duc d'Aumale.

Quelle est donc notre aventure ? Ceux qui savent les choses de la vie peuvent le dire. Christophe Colomb part pour les Indes : il découvre l'Amérique. Nous cherchions le portrait de Molière par Mignard,

celui qui était chez la comtesse de Feuquières, celui que Nolin a gravé : nous avons trouvé un trésor inconnu, un Molière jeune, avec une tristesse mystérieuse et douce, avec une fleur de poésie, le Molière des expéditions provinciales, à l'heure où il revient à Paris et où il va, sur une scène plus vaste et mieux éclairée, poursuivre le grand combat, la grande vengeance de l'esprit contre la sottise. Dès aujourd'hui nous savons quelque chose de plus sur Molière. Et nous avons rencontré en même temps — ce que nous ne cherchions pas — un peintre ignoré, dont la manière est originale et surprenante, vaguement italienne par le procédé, et, dans tous les cas, très peu conforme à celle de Mignard. L'apparition de ce portrait est l'événement capital de l'Exposition du Trocadéro. J'aurais voulu le voir exposé à part, sur un chevalet, en belle lumière, et j'aurais voulu qu'il fût permis d'y attacher un laurier d'or. Que ferions-nous de nos adorations, si nous ne les gardions pas pour Molière?

Il y a au Trocadéro bien d'autres portraits du XVII^e^ siècle, et il en est même quelques-uns qui sont instructifs pour l'histoire de l'école française, la plus inconnue des histoires. Du moment qui correspond au règne de Louis XIII, nous avons le portrait de M^me^ Lecocq, prêté par M. de Chennevières. Une inscription figurée au revers du panneau nous apprend que la peinture est de Ducayer. Elle date de 1635. Ducayer ou Decayé est un artiste médiocre et important. Il est l'auteur d'un portrait de la princesse de Condé, qui avait été peint en 1633, et dont la copie est à Versailles; Scudéry nous parle, en 1646, de l'effigie de la marquise de Rambouillet; le nom de Ducayer se retrouve aussi çà et là dans les poètes du temps. Sa manière, assez reconnaissable, n'est pas exempte d'une certaine platitude. Toutes ses figures se ressemblent : Ducayer peint dans des tons clairs, sous un rayon blanc, des visages dans lesquels la particularité individuelle est à peine indiquée, mais qui sont tellement Louis XIII qu'ils ont une véritable saveur historique. Cette peinture faite avec des lis et avec des roses, et qui, systématiquement, élimine l'ombre, c'est un mélange de ce qu'un maître de 1630 avait pu apprendre chez les derniers successeurs de Janet et de ce qu'il avait compris dans les œuvres de François Pourbus, le peintre de Henri IV et de Marie de Médicis. Le tableau de M. de Chennevières peut servir de type pour reconnaître les Ducayer.

J'aurais l'air de vouloir faire la chasse aux inconnus, si je parlais de Chalette. En raison de ses origines, ce portraitiste est cher aux habitants de Troyes; il n'est pas moins respecté à Toulouse, où il remplit l'office de peintre de l'hôtel de ville, de 1612 à 1638. Homme habile, Chalette

trouve le moyen de combiner François Pourbus avec Caravage, et l'on assure, en effet, qu'il fit un voyage en Italie aux premières années du XVII^e^ siècle. Son chef-d'œuvre est au Musée de Toulouse : c'est le portrait de huit capitouls en robes rouges, agenouillés devant un crucifix. La peinture, violemment échantillonnée, est d'une franchise de ton très



LA DUCHESSE DE PHALARIS, PAR F. DE TROY.

(Collection de M. le baron Seillière.)

remarquable. Le tableau exposé au Trocadéro représente aussi des échevins debout, et dont les costumes éclatants s'enlèvent sur une draperie verte. L'exécution est libre et vigoureuse. Chalette est un peintre provincial, que Simon Vouet et ses amis n'ont point connu, mais qu'il ne faut pas dédaigner.

Demande-t-on des œuvres plus fortes et des noms plus retentis-

sants? L'exposition nous montrera le beau portrait de Marie de Médicis par Van Dyck, une des toiles les plus précieuses du Musée de Lille. Voici, en double exemplaire, le portrait de l'abbé de Saint-Cyran, par Philippe de Champaigne. Tous deux ont été vus déjà à l'exposition organisée au profit des Alsaciens-Lorrains. Non loin de là est un saint Vincent de Paul qui est bien de l'époque et qui a pu servir de type aux innombrables copies qu'on rencontre partout. Nous avons aussi un Beaubrun d'une belle qualité, un Ninet de Lestain d'une exécution très résolue et même un Jean de Reyn, qui passe, non sans raison, pour un disciple de Van Dyck. Jean de Reyn est le peintre de Dunkerque dont il est question dans tous les dictionnaires, mais dont la vie mériterait d'être étudiée d'après les pièces authentiques.

Il serait bon de savoir s'il a été véritablement le collaborateur de Van Dyck pendant le séjour du maître flamand en Angleterre. C'est comme lui qu'il peint les draperies et qu'il fait flamboyer les contours. Son allure a quelque chose d'abandonné qui n'est pas sans charme, et les fraîcheurs de son coloris ont de quoi séduire. Descamps a raconté sur Jean de Reyn des histoires à dormir debout. Il prétend que lorsque cet honnête peintre vint à Paris, il logea chez le maréchal de Grammont qui le faisait travailler. Un jour, un laquais lui vole quelques chemises. Jean de Reyn, peu accoutumé à de pareilles calamités, imagine que Paris n'est pas un lieu très sûr, et part immédiatement pour Dunkerque. Et Descamps, qui voudrait rire, et qui ne sait pas, essaye de prendre des airs moqueurs. Mais, de Jean de Reyn ou de l'historien qui s'amuse à de tels contes, quel est celui qui joue le plus ridicule personnage? Assurément ce n'est pas le peintre.

III.

Le sourire de Watteau inaugure le XVIII^e^ siècle. Le portrait était-il bien dans les possibilités de son talent? On peut en douter. Watteau est un véritable enchanteur, et son nom doit toujours être prononcé avec respect; mais il n'est pas facile à un artiste d'avoir de l'esprit dans toutes les dimensions : la main, si libre qu'elle soit, subit souvent les fatalités du cadre. Lorsque Watteau donne à ses personnages les proportions naturelles, il éprouve une sorte de gêne, et sa fantaisie est intimidée. On le voit bien dans le *Gilles* de la collection Lacaze : l'extrême application implique un certain refroidissement dans la verve. Le maître n'avait pas tardé à s'en apercevoir. Il a fait très peu de grands portraits, deux ou trois tout au plus.

Un amateur de Paris, M. Duclos, a longtemps possédé un de ces rares portraits. La *Revue française* l'a mentionné dès 1859, mais sans nommer le personnage. On y a depuis lors reconnu Jean de Julienne, et il figure à l'exposition avec tous les honneurs qu'on doit à un Watteau de première qualité. Il y a certainement un peu de fantaisie dans le dessin du visage, et il serait étrange en effet que Watteau eût fouillé le trait particulier, et précisé le caractère avec l'implacable pinceau d'Antonello de Messine ou de Holbein. L'artiste a voulu donner l'idée d'un homme aimable qui est heureux dans la vie et qui a le droit de sourire. Magnifiquement vêtu d'un habit brodé et d'une veste de soie à ramages, la tête un peu penchée, les yeux pleins d'une rêverie amoureuse, Julienne s'appuie d'une main sur le socle d'une statue absente, et s'enlève avec beaucoup de relief sur les chaudes frondaisons d'un de ces paysages chimériques que Watteau a tant aimés. Certains détails sont des merveilles d'exécution; les blancheurs du fin jabot de dentelle, les broderies de la veste et de l'habit sont superbes; les chairs, les mains surtout ont, dans leur coloration doucement ambrée, cette morbidesse qui est particulière au maître de Valenciennes et qui permet de le reconnaître toujours. J'ai rappelé plusieurs fois, je rappelle encore le mot d'un écrivain du XVIII^e^ siècle : « Watteau peint des chairs *douillettes*. » Cela voulait dire qu'il caressait les surfaces, qu'il indiquait finement les dépressions et les saillies, qu'il donnait à l'épiderme des moiteurs vivantes. Pour ceux qui veulent étudier Watteau, son sentiment de l'art, ses procédés de peintre, le beau portrait que possède aujourd'hui M. Chazaud est une leçon définitive et charmante.

Il faut, dans un article qui peut à peine effleurer l'immense programme, glisser rapidement sur les œuvres connues, sur les maîtres familiers, même aux moins savants. La première moitié du XVIII^e^ siècle appartient à deux portraitistes considérables : Rigaud et Largillière. Tous deux sont représentés au Trocadéro; mais les peintures exposées sous leur nom n'ajoutent rien au catalogue des choses sues. On pourrait s'arrêter de préférence devant le portrait de la duchesse de Phalaris ou de Falari, comme l'écrit l'avocat Barbier. Elle fut la dernière des maîtresses du régent, ou du moins une des dernières, car, même aux jours qui précédèrent l'apoplexie finale du 2 décembre 1723, cet éclectique avait organisé le système « des maîtresses alternatives et consécutives », dont parle Mathieu Marais. Saint-Simon cite la duchesse comme une « aventurière fort jolie ». Les fredaines de sa jeunesse ne l'empêchèrent point de vivre longtemps, et on ne lit pas sans surprise dans les *Mémoires secrets* qu'elle ne mourut qu'en 1782, atrocement

décrépite d'ailleurs et horrible à voir. Le portrait de l'exposition du Trocadéro nous montre Mme de Phalaris à l'heure de son triomphe éphémère, en pleine régence, à cette époque où le costume persistait à garder quelque chose de louis quatorzien. Ce portrait est attribué à de Troy, et, ici, il faut s'entendre. Comme François de Troy, le père, a vécu jusqu'en 1730, et, comme à cette date, Jean-François de Troy, son fils, est déjà un peintre très émancipé, — il travaille pour le roi dès 1724, — on a une tendance condamnable à confondre les deux maîtres. Leur façon de peindre est cependant assez différente. François de Troy a le sourire un peu empêché : il est de la vieille école. C'est lui, et non son fils, qui a peint le portrait de Mme de Phalaris.

Tous ou presque tous les portraitistes du règne de Louis XV ont à l'Exposition des pages spirituelles ou même sérieuses. Vous reconnaissez Nattier. Il met sur le visage de ses princesses les loyales rougeurs d'un fard qui ne cherche pas à dissimuler ses violences. Aime-t-on assez Nattier? Je n'en suis pas sûr. Parce qu'il se plaît aux allégories, aux colombes amoureuses, aux guirlandes de fleurs, aux draperies mal attachées, on le prend pour un maniériste. Et cependant Nattier est sérieux; étudiez-le : il y a dans son œuvre de jeunes têtes, des bras nus, des rondeurs d'épaules qui sont, pour les délicatesses du modelé, des morceaux exquis. Pour bien juger Nattier, il faut le comparer à ses contemporains ou à ses successeurs immédiats. Ici on sent bien la sincérité qui s'en va et l'invasion de la peinture artificielle.

On se rappelle le mot de Diderot : « Voici Drouais et sa craie. » Il est certain que François-Hubert Drouais, le peintre de Mme de Pompadour et de Mme Dubarry, a abusé des blancheurs plâtreuses. Ses portraits, aisément reconnaissables, ne sont ni très exacts, ni très vivants.

Nous avons plusieurs Drouais à l'Exposition : sans m'arrêter au grand tableau qui représente Mme Dubarry en muse, je citerai une œuvre moins ambitieuse et d'une date plus ancienne, qui semble prouver que l'artiste n'a pas constamment peint avec de la craie. Le livret du Salon de 1761 indique, au nom de l'académicien Drouais, « plusieurs portraits sous le même numéro ». A tous les chercheurs de renseignements, cette discrétion paraîtra absurde. Heureusement il y avait déjà des *salonniers* en ce temps-là. Le *Mercure* nous vient en aide : il nous apprend qu'un des portraits de Drouais était celui de Mme de Buffon, et voilà que l'aimable femme est exposée au Trocadéro et qu'elle nous montre sa bonne grâce. Mme de Buffon mettait du rouge, et Drouais n'a point oublié de nous le dire; mais il nous dit aussi qu'elle avait le teint brun, et que, saisi parfois d'un accès de sincérité, il n'a pas toujours enfariné ses modèles.



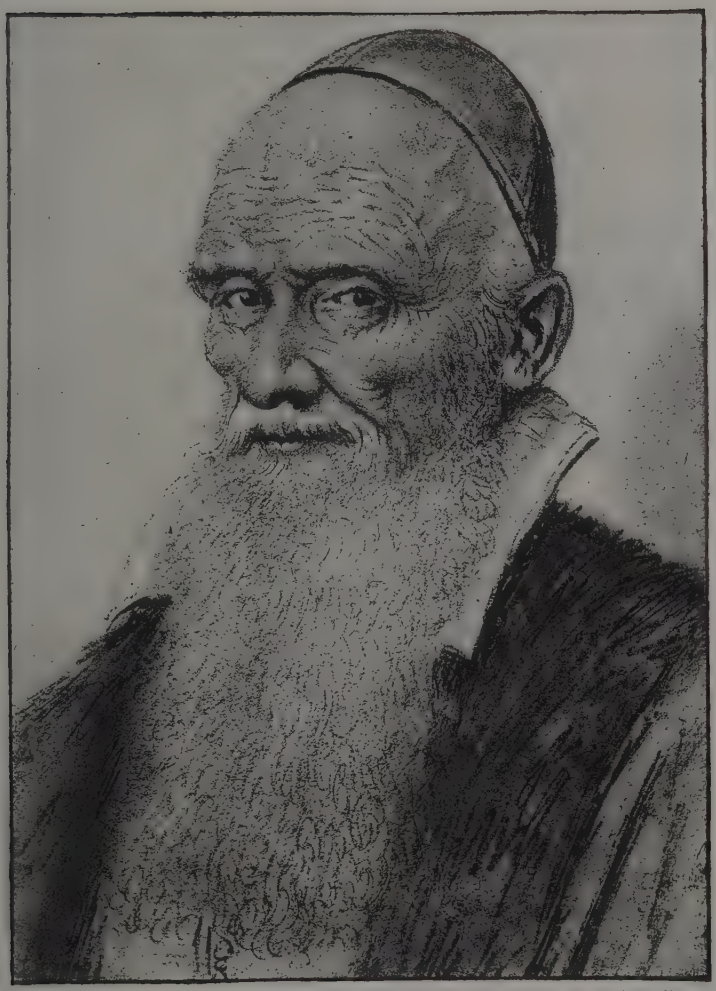
LALIVE DE JULLY, PAR GREUZE.

(Collection de Mme la comtesse de Goyon.)

J'ai parlé de sincérité. A propos du XVIIIe siècle, le mot peut surprendre les puristes. Il est absolument exact lorsqu'on songe au vrai maître du temps, Maurice Quentin de La Tour. Voilà certes un crayon loyal. La Tour a la religion du portrait; il sait construire une tête humaine, il cherche la particularité individuelle, il l'exprime avec un esprit qui a l'air charmant et qui est grave. Son léger pastel fait des fleurs, et ces fleurs ont une pensée. La Tour a dessiné deux fois le portrait de Mlle Sallé, la danseuse. Nous avons ici celui du Salon de 1742, « mademoiselle Sallé habillée comme elle est chez elle ». C'est l'exemplaire de la vente Véron. Et comment la reine de l'Opéra était-elle chez elle, le matin, à son petit lever? Elle portait un négligé rose très simple et sans autres fioritures que celles qui conviennent à une femme de goût. Mlle Sallé n'était pas jolie, elle était charmante. Un teint un peu jaune, un nez taillé par le caprice, des yeux spirituels et un air de bonté qui a quelque chose de doucement maternel. Ce portrait, admirablement dessiné, a les saveurs intimes d'un parfum pénétrant. Il dit sur le XVIIIe siècle des choses qu'on ne veut pas savoir. On croit volontiers à un monde romanesque, olympien et un peu poseur. Pour la vie des gens de cour, la supposition n'est pas inexacte; mais chez les bourgeois et chez les artistes, l'existence avait des heures de silence et de recueillement, et l'on trouvait des tendresses discrètes même chez les danseuses.

Le maître qui eût excellé à exprimer le mystère de la vie privée, c'est Chardin. Il a fait peu de portraits, en dehors des beaux pastels qui sont au Louvre. Les livres mentionnent cependant quelques peintures à l'huile, et il serait bien intéressant de les retrouver. La commission organisatrice a obtenu pour l'exposition le portrait présumé de Mme Geoffrin, dont le Musée de Montpellier est fier à si juste titre, et qu'on s'est longtemps obstiné à attribuer à Chardin. Les membres de cette commission ont dans l'âme de tels machiavélismes que je les soupçonne d'avoir fait venir ce portrait, un peu pour le voir, et beaucoup pour prouver à quel point l'attribution était arbitraire. Aujourd'hui la démonstration est triomphante. Cette peinture ne ressemble pas plus à un Chardin qu'un Botticelli ne ressemble à un Van Ostade. L'inexactitude de la désignation a frappé tous les yeux.

Mais l'Exposition abonde en surprises. Voici une tête singulière et vivante, un buste, coupé à la hauteur des épaules, d'un jeune ouvrier, tailleur de pierre ou de marbre, qui tient un marteau à la main. Je ne peux m'aider, je le répète, du catalogue qui n'existe pas, et j'ignore l'origine de cette peinture, mais si l'on regarde un instant comment le pinceau se promène sur la toile, les empâtements de l'habit, la qualité



Laŝneau del — Dujardin sc

JEAN PIERRE ACARIE

Membre du Conseil des Seize de la Ligue

(Collection de M. B. Fillon — Exposition Universelle)

Gazette des Beaux Arts — Imp. A. Quantin

des blancs, la certitude du travail, on reconnaît Chardin. J'attache le plus grand intérêt à ce morceau qui est l'œuvre d'un maître.

Je citerai aussi un bon portrait du graveur Moyreau par Nonnotte, exposé au Salon de 1743 et conservé aujourd'hui au Musée d'Orléans, le Gluck de Duplessis, qui a été gravé par Miger, plusieurs peintures de Mme Lebrun et même — car il faut tout connaître — un portrait de femme par Trinquesse. Ce Trinquesse n'est pas un illustre. Il se présenta deux fois à l'Académie royale et il fut refusé deux fois. Il a fait des dessins à la sanguine qui ne sont pas sans esprit. Son beau moment se place aux environs de 1774, époque à laquelle *l'Almanach des muses* célèbre son portrait de Mlle Raucour, peinte en Hermione. Trinquesse exposait encore en 1793, et comme il avait toujours eu le cœur sensible, il envoyait au Salon un tableau dont le titre aurait fait le bonheur de Joseph Prudhomme : « Une femme tenant d'une main son bracelet sur lequel est peint le portrait qui l'intéresse, et de l'autre, traçant sur le sable le sentiment dont elle est agitée. » Pauvre Trinquesse! On ne lui a peut-être pas rendu justice. On voit par la peinture exposée au Trocadéro et par d'autres portraits qui ont passé à l'hôtel des ventes et dont nous avons relevé les dates, qu'il avait un pinceau libre et décidé. Trinquesse faiblit souvent dans les passages délicats : il a des moments de brusquerie. On n'est pas parfait.

Nous passons notre vie à nous brouiller avec Greuze et à nous raccommoder avec lui. Il a eu des incertitudes de dessin, des mollesses d'exécution qui découragent les plus indulgents; et, quelquefois, ce peintre lâché, veule, inconsistant, raffermit son pinceau et arrive au charme. La tête de jeune fille, qui est chez M. Double, est une peinture solide et finement empâtée dans un bel émail; le portrait de Mme de Champcenetz (chez M. de Greffulhe) est adorable; et voilà que Greuze, qui a décidément quelques bonnes inspirations, nous étonne par ses délicatesses dans le portrait de Lalive de Jully exposé au Trocadéro. Le personnage est bien connu. Notre ami M. Clément de Ris l'a représenté au naturel dans sa galerie des *Amateurs d'autrefois*. Introducteur des ambassadeurs, membre honoraire de l'Académie royale, propriétaire d'un magnifique cabinet de tableaux, passionné pour le coquillage et tellement millionnaire qu'il parvint à peine à déranger sa fortune, Lalive de Jully n'avait qu'une tristesse, sa femme. Elle le trompait haut la main et sans le moindre respect pour les formes. Le bon Lalive aimait la perfide; il se consolait en gravant à l'eau-forte et en jouant de la harpe. C'est dans ce dernier rôle que Greuze nous le fait voir. Vêtu d'une robe de chambre à fleurs, il caresse d'une main attentive les cordes sonores de l'instrument. La disposition générale, le détail, l'exécution,

tout est intéressant dans cette peinture que Greuze semble avoir soignée avec amour. La coloration est très douce, la gamme grise étant un peu lilas dans les ombres, un peu dorée dans les clairs. Les mains du joueur de harpe sont exquises. Rarement l'artiste a été plus délicat et plus fin. L'occasion est bonne pour nous raccommoder avec Greuze : saisissons-la.

Beaucoup d'œuvres dont il ne nous est pas possible de parler complètent l'histoire de la portraiture au XVIII^e^ siècle. Comment oublier les bustes en terre cuite de Houdon, ce Franklin, ce Diderot qu'illumine le rayon de la vie intellectuelle? Il y a aussi un choix heureux de crayons, de gouaches et de lavis. Carmontelle est discret, il ne fait pas de fracas, mais dans ses petits portraits en pied, il est décisif, car il exprime l'attitude habituelle et la silhouette de tous les jours. Près de lui, est Jean-Antoine de Peters dont les aquarelles sont des raretés. Peters était peintre du roi de Danemark et sa manière n'est pas tout à fait française. C'est un infatigable finisseur. Il appartenait à l'Académie de Saint-Luc. Le portrait qui figure au Trocadéro sous le nom de M^me^ Poitrine, est l'aquarelle exposée au Colisée en 1776, sous le titre : *Une dame allaitant son enfant*. L'autre aquarelle de Peters représente Collé et Pétronille-Nicole Bazire, « son épouse chérie ». Ces derniers mots, qu'on ne nous accusera pas d'avoir inventés, sont tirés d'une inscription que Collé lui-même a fait attacher derrière le cadre et que nous ne pouvons reproduire en entier. On y apprend que M^me^ Collé a rendu son mari le plus heureux des hommes. Son visage respire en effet la plus charmante douceur. Il s'agit d'ailleurs d'un petit drame littéraire. Collé vient de lire un passage d'une de ses comédies : sa femme lui propose une correction judicieuse et « l'auteur en paraît frappé ». Le joli dessin de Peters appartient à M^me^ d'Haville. Il est signé et daté : 1775.

Nous arrivons enfin aux maîtres modernes, et, ici, nous sommes en présence d'œuvres connues. Nous avions vu jadis à une exposition organisée par la Société des artistes le beau pastel de Prud'hon, M. Perché ; nous avions admiré au palais Bourbon le portrait de M^me^ d'Orvilliers, qui est une des meilleures peintures de David et aussi les deux Gérard, M^me^ Regnault de Saint-Jean-d'Angely et M^lle^ Georges, lumineuse et vivante image qui vient de la collection du comte de Pourtalès. Le portrait de Bertin, d'Ingres, s'était mis en route pour l'exposition du Trocadéro ; il y est entré un instant, mais il a trouvé la lumière mauvaise, et il est parti. Nous avons à sa place le portrait de M. Molé. Ary Scheffer est représenté non sans honneur, par un Talleyrand qui est de sa première manière, c'est-à-dire du temps où l'artiste cherchait la peinture généreuse. N'oublions enfin ni un charmant portrait de femme par

Eugène Delacroix, qui a été prêté par M. le comte du Tillet et qui, exposé dans les conditions les plus défavorables, nous a cependant frappé par ses délicatesses, ni l'Alexandre Dumas, en burnous algérien, par Louis



Mme D'ORVILLIERS, PAR DAVID.

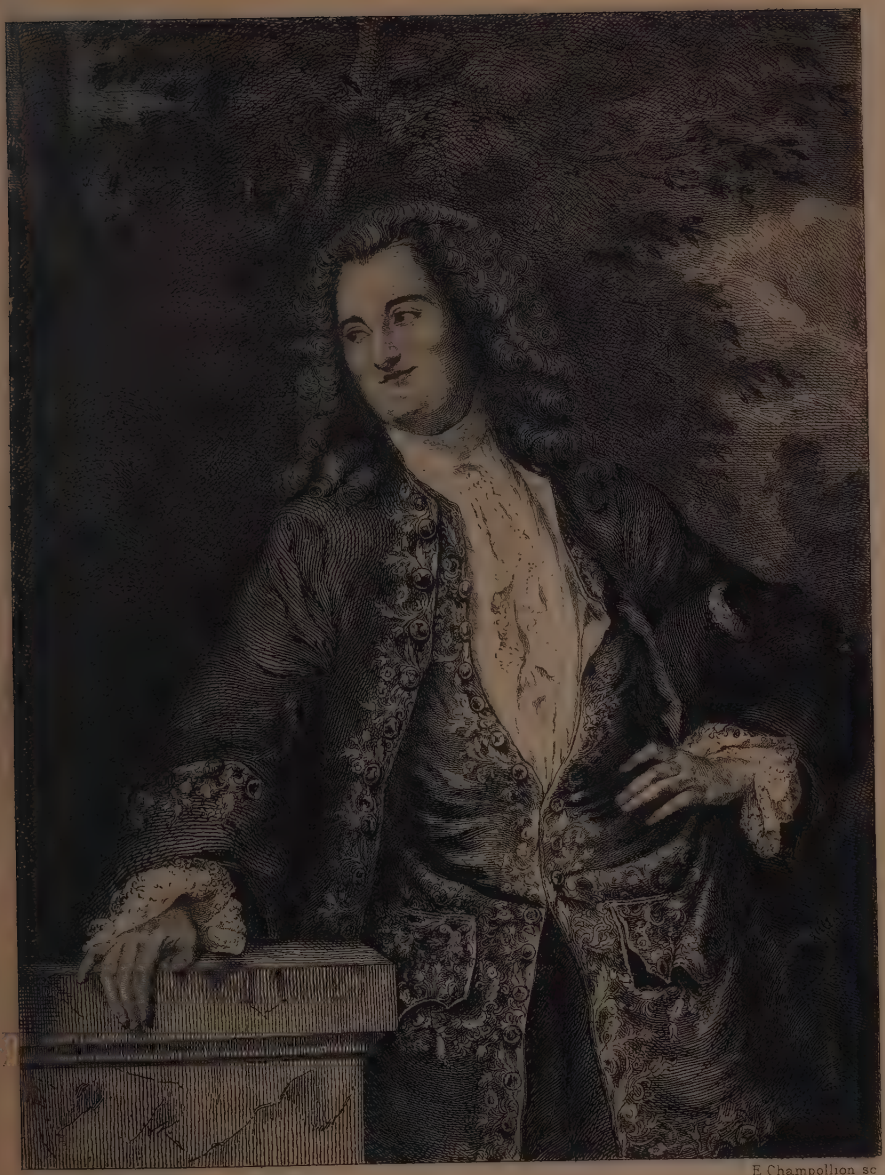
(Collection de M. de Turenne.)

Boulanger, ni le fin dessin de M. Eugène Lami, qui rappellera à tous ceux qui l'ont entrevu dans sa période de jeunesse et de dandysme, le cher poète du sanglot moderne, Alfred de Musset.

Quel voyage nous venons de faire! Nous avons, dans cette excursion

rétrospective, négligé bien des rois, bien des capitaines, beaucoup de prélats et beaucoup de coquettes, sans compter les gens d'esprit qui sont ici en grand nombre, puisque nous sommes en France. Et en effet, notre histoire est là. Elle est représentée par les hommes qui ont su les secrets de la politique, qui ont versé leur sang dans les batailles, qui ont mis dans des livres immortels l'âme de la nation, et ses belles colères et son sourire. Elle revit brillante, variée, inépuisablement diverse, dans le groupe de ces femmes qui ont triomphé par la grâce, par les vertus héroïques, par les diplomaties de l'éventail, par la souveraineté de l'alcôve, et qui ont perdu des royaumes, martyrisé ou exalté les grands cœurs. Quel enseignement dans ce musée d'un jour! Et puisqu'il doit sitôt disparaître, puisque déjà on vient reprendre les trésors qu'on nous a si généreusement prêtés, ne serait-il pas possible de remplacer ces richesses qui s'en vont par une création durable, par une collection véritablement nationale de portraits authentiques, rangés selon la loi de l'histoire, contrôlés d'après les types incontestés? Ce musée, que l'Angleterre possède déjà, la foule semble le demander pour la France. Obéissons à son rêve. Cette foule, où les illettrés et les naïfs sont malheureusement en si grand nombre, a fait à l'exposition du Trocadéro un succès qui provoque la réflexion et qui la rassure. Pour ceux qui ont passé dans les galeries des portraits les heures trop courtes de leurs dimanches, quelle joie n'ont-ils pas éprouvée en voyant que ces multitudes, venues de tous les coins de la France et même des régions lointaines où la langue nationale triomphe à peine du patois, s'intéressaient, avec des curiosités touchantes, à toutes ces figures qui sont mortes et qui semblent vivre encore. Elles sont mal connues par ces rudes paysans, elles flottent dans des chronologies aventureuses, et cependant elles représentent pour eux comme pour nous l'incarnation de la patrie. Dans les menus propos échangés entre ces curieux, quelques lueurs de vérité éclairaient le dialogue, mais presque toujours c'était le crépuscule de l'hésitation ou la nuit de l'ignorance, d'une ignorance qui souffrait, car elle aurait voulu savoir. L'enfant posait une question, et, bien des fois, le père était fort empêché pour y répondre. C'était superbe et navrant. D'après ce que j'ai vu, d'après ce que j'ai entendu, j'affirme que nous avons là sous la main des millions d'écoliers pleins de zèle, tout un peuple affamé d'apprendre. Et je m'adresse au ministre de l'Instruction publique et je lui dis : une image est une leçon. Par le portrait, enseignons l'histoire.

PAUL MANTZ.



Antoine Watteau pinx

E. Champollion sc

M. DE JULIENNE

(Collection de M. Chazaud. — Exposition Universelle.)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon, Paris

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

L'ANCIEN ART MEXICAIN

SA COMMUNAUTÉ D'ORIGINE AVEC LES ARTS DES BORDS DE LA MÉDITERRANÉE



Qu'on pardonne à une profane d'aborder ici l'un des problèmes les plus ardus de l'histoire de l'humanité. Dût-on blâmer ma témérité, je me sens prise du besoin de faire part, en quelques mots, à ceux que les questions d'art intéressent, de ce qu'ont dit à mon imagination certains objets exposés au Trocadéro, dans la salle consacrée aux antiquités du Mexique. Vingt fois je suis revenue dans cette salle, attirée par une sorte de magnétisme, et, chaque fois, je me suis sentie de plus en plus envahie par la conviction que l'art primitif mexicain a des liens d'étroite parenté avec celui pratiqué, dès une époque très ancienne, sur plusieurs points du pourtour de la Méditerranée. Beaucoup d'autres ont fait, avant moi, dans un ordre différent d'idées, des remarques analogues [1] ; jamais elles n'ont été appuyées sur des preuves aussi précises. Il est impossible en effet de ne pas être frappé de cet air de famille, lorsqu'on examine diverses terres cuites et diverses vaisselles, décorées de dessins géométriques, exposées dans les vitrines de MM. Pinart et Eug.

1. L'illustre Humboldt, MM. de Castelnau, Bunsen, de Rosny, de Bourbourg, Roisel, etc., et M. A. Jacquemart, à propos de la céramique.

Boban, et dans celle de M. le Dr Fuzier. Plusieurs de ces pièces ressemblent, d'une manière étonnante, aux produits artistiques et industriels, de même nature, exécutés, il y a plusieurs milliers d'années, en Égypte; d'autres rappellent ceux des vieux arts Phénicien, Cypriote, Grec et Étrusque. Quelques-unes, enfin, doivent être rapprochées de ce que nous ont laissé de plus typique les anciens habitants de l'Espagne et des Canaries.

La forme de l'œil et celle de l'oreille, dans la figure humaine, présentent spécialement des similitudes, qui n'échapperont pas à la perspicacité des esprits clairvoyants.

Or, cette ressemblance, trop caractérisée pour être fortuite, a certainement été le résultat d'une de ces trois causes :

1° Communauté d'origine entre l'art mexicain primitif et celui de certaines régions voisines de la Méditerranée;

2° Importation de ce dernier art au Mexique ;

3° Importation, dans notre vieux monde, de l'art mexicain.

J'avoue pencher vers l'hypothèse d'une communauté d'origine. Ce ne saurait être sans fondement, selon moi, que la tradition d'un peuple d'insulaires, conquérants et civilisateurs, venus de l'Ouest, soit restée dans le souvenir de l'Europe, et qu'une tradition identique se soit conservée, d'une autre part, jusqu'à nos jours, en Amérique. — Platon, qui nous parle de la première dans son *Timée*, d'aprés le récit qu'en avaient fait à Solon les prêtres de Saïs, donne pour résidence à ce peuple une île, grande comme l'Asie, appelée Atlantide, située en face du détroit de Gadès, et disparue depuis dans les profondeurs de l'Océan, à la suite d'un tremblement de terre; ce qui signifie un affaissement partiel de la croute terrestre, comme il s'en est produit beaucoup, même postérieurement à la période quaternaire. Le fait est d'autant plus vraisemblable que la géologie nous fournit les preuves certaines de bouleversements immenses, survenus, à une époque relativement récente, dans toute cette partie du globe, et à la suite desquels ses configurations, extérieure et sous-marine, ont été absolument modifiées. N'est-il pas dès lors naturel d'admettre que la grande île, nommée Atlantide par les anciens, ait occupé le vide qui s'est fait sur la carte terrestre, et ait été habitée, à un moment donné, par une population déjà pourvue d'une civilisation avancée, qu'elle porta, à tour de rôle, vers le levant et vers le couchant. De là l'extrême ressemblance qu'on remarque entre les produits de deux arts congénères.

La géologie, l'anthropologie, la linguistique et l'ethnographie apporteront, tôt ou tard, des preuves d'ordres différents à cette consanguinité,

que je constate aujourd'hui, sans sortir du domaine de la *Gazette*. Je ne pousserai même pas mon hypothèse aussi loin que M. Roisel, qui fait des Atlantes les initiateurs du genre humain presque tout entier[1]. Seulement je ne serais pas éloignée de penser qu'ils fussent encore un contact permanent avec les nations méditerranéennes, au temps où florissait, en Égypte, l'art qui nous a légué ces statuettes funéraires, vieilles de cinq à six mille années, d'un travail si personnel et si vrai, exposées par M. Mariette, et où plusieurs autres contrées, voisines du royaume des pharaons, commençaient à décorer leurs poteries de simples dessins géométriques.



TÊTE DE CANARD EN TERRE CUITE.

(Ancien art mexicain au Trocadéro)

De ce contact résulta, pour l'Europe en particulier, l'importation de dogmes nouveaux. Tout fait supposer, par exemple, que de là est venue l'habitude, en Gaule, de choisir les lieux exposés au couchant, pour en faire des sanctuaires en plein air, ou des centres de réunions politiques et religieuses[2].

L'Europe continua du reste à entretenir des relations accidentelles avec l'Amérique du Nord, par l'Irlande. La croyance aux déesses mères, qu'on prétendait venues du septentrion, fut probablement importée par ce courant.

Une fois la rupture des relations survenue entre les deux mondes, séparés désormais par l'immensité des mers, chacun d'eux, livré à lui-même, vit l'art issu des Atlantes, arrivé déjà, en ce moment, à un état de maturité relative, achever en son sein son évolution régulière. Au Mexique, cette évolution était parvenue à sa période finale d'immobilisation et de hiératisme, lorsqu'un autre courant, venu, cette fois, de l'Inde, par l'océan Pacifique, y apporta un art tout dissemblable. Ceci dut se passer peu de temps avant les débuts de notre ère, si l'on en juge par l'aspect des premiers monuments connus qui aient ce caractère.

1. *Les Atlantes*. Paris, Germer-Baillière, 1874, in 8°.
2. Voir les *Lucs des Poitevins*, par M. B. Fillon. Luchon, 1875, in-8°.

Plus tard encore, la conquête des Aztèques provoqua des modifications profondes dans le sentiment artistique mexicain, sans faire toutefois complètement disparaître certains caractères traditionnels, qui permettent de remonter les degrés de sa filiation, à travers les âges.

Les fouilles, opérées dans ces dernières années au Mexique, ont fourni d'intéressants spécimens de ces trois périodes. Les plus importants sont, à coup sûr, ceux d'une haute antiquité, découverts à Lestanzuela, État de Vera-Cruz, par M. Jose-Maria Melgar. Dès qu'ils apparaissent, on se prend à songer, ainsi que je l'ai déjà dit, aux œuvres Égyptiennes, Phéniciennes, Cypriotes ou Étrusques. La plupart de ces pièces, représentant des visages de femme qui ont un rire étrange[1], et des têtes d'animaux, tels que singes, chiens, lions, canards, grenouilles, etc., font partie des collections de MM. Pinart et Boban. Mais la pièce capitale est une tête de jeune fille, trouvée également par M. Melgar dans une autre fouille, pratiquée près du Pueblo de Cosamaloapam, second point des mêmes contrées. Elle est de date moins ancienne que les précédents spécimens, et appartient aujourd'hui à M. Benjamin Fillon, qu'on rencontre toujours à la poursuite des monuments propres à jeter quelques lumières sur les questions obscures. Ne l'envisageât-on qu'au point de vue de l'art, cette tête de jeune peau rouge est un chef-d'œuvre d'un intérêt saisissant, et aussi, ce qui ne gâte rien, un monument ethnographique de haute valeur. La première fois que je la vis, elle m'apporta une véritable révélation, en me donnant l'idée la plus nette du sentiment plastique des vieilles populations de l'Amérique, et de leur façon d'interpréter la figure humaine. Le regard à demi voilé, la bouche légèrement entr'ouverte, sont bien du jeune être féminin qui s'ignore. Vienne le développement complet, ce ne sera pas la femme telle que la comprirent de bonne heure les races helléniques, mais simplement la génératrice matérielle. Le style en est à la fois large et sobre, savant et naïf, sans réalisme brutal. Le modelé est très serré. Il a cette sincérité des époques de force juvénile, où le génie, contenu dans ses limites naturelles, s'épanche avec mesure. Ainsi se montrent à nos yeux les productions grecques du VI^e^ siècle avant J.-C., et celles du XV^e^, de la renaissance italienne.

Dans cette œuvre charmante, qui ferait l'ornement du musée le mieux choisi, l'art, arrivé à sa maturité absolue, porte l'empreinte typique d'un génie national. C'est ce qui me la fait considérer comme étant de date

1. Ces têtes ont été l'objet d'études curieuses, au point de vue des déformations crânienne. (Voir *Musée archéologique*, 1875, page 45; article de M. Boban).

postérieure aux terres cuites de Lestanzuela, encore pourvues du cachet Atlante. Je dois dire pourtant qu'on la tient, au Mexique, pour plus ancienne que celles-ci.

Toutes les terres cuites, grandes et petites, dont je viens de parler, y compris la tête de jeune fille de la collection Fillon, étaient, ce me semble, fixées primitivement sur des vases destinés à être brisés dans des fêtes funéraires, analogues à celles qu'on célébrait, autrefois, de ce côté-ci de l'Océan. On les avait employées, soit comme appliques centrales, soit comme anses. Il est des poteries, d'une date plus récente,



TÊTE DE JEUNE FILLE; ANCIEN ART MEXICAIN AU TROCADÉRO.

(Terre cuite appartenant à M. B. Fillon.)

trouvées à Ruvo, dans le royaume de Naples, qui offrent à peu près le même genre d'ornementation. Au point de vue de la fabrication, ces objets annoncent une pratique très avancée de l'art céramique. Ils ont d'abord été exécutés par pièces à l'aide de moules (l'empreinte du doigt du praticien est visible sur les surfaces internes); ces pièces ont ensuite été rajustées entre elles avec de la barbotine, de façon à laisser un creux intérieur; puis le tout a été retouché à l'ébauchoir. Des trous, percés de distance en distance, ont facilité la cuisson de l'ensemble. Les têtes de femme qui rient sont surtout, sous ce rapport, d'une exécution remarquable. Les ouvriers grecs n'ont pas fait mieux. N'est-il pas regrettable que les débris des vases, dont elles faisaient partie, n'aient pas été conservés?

Si ces figures n'ont pas servi d'ornements à des poteries, elles n'en ont pas moins eu un caractère funéraire.

Je n'insisterai pas davantage sur l'intérêt que présentent ces précieux restes. Étudiés de plus près que je ne le fais aujourd'hui, et sur un plus large ensemble, ils sont sans doute destinés à fournir un argument des plus sérieux en faveur de l'opinion de ceux qui croient que l'existence de l'Atlantide a été une réalité, non une fable.

M. Norbert Rilleux, de la Nouvelle-Orléans, prépare du reste un travail plus complet, dit-on, que tout ce qui a été écrit, jusqu'ici, sur le *continent perdu*, depuis Sylvain Bailly[1] jusqu'à nos jours. Plus modeste dans mes visées, j'appelle simplement l'attention des esprits lucides sur d'autres faits paraissant indiquer des rapports, entre l'Europe et l'Amérique, de beaucoup antérieurs à l'époque où nos terres cuites mexicaines ont été fabriquées, c'est-à-dire sur la communauté absolue de formes et de travail entre certains instruments de pierre taillée ou polie, de la période néolithique, recueillis, les uns en France, les autres, au-delà de l'Atlantique. Aucun de ces instruments n'est plus caractéristique que les lames de silex, découvertes en 1874 à Volgu (Saône-et-Loire)[2], et celles, en tout semblables, sauf la différence des matières, trouvées par M. Boban dans la vallée de Mexico. M. Roisel attribue aux Atlantes l'invention du bronze et son importation en Europe. Plus hardie encore, je me sers de ces lames de silex, pour prétendre que les rapports entre les deux continents ont commencé dans des temps bien plus anciens[3].

Mais je me suis promis de rester exclusivement sur le terrain de l'art, sans m'égarer hors de ses limites. Je ferai donc bien de m'arrêter court, laissant à plus expérimenté le soin de contrôler, à l'aide de moyens différents de critique, l'exactitude des faits énoncés dans cette simple note, spécialement adressée à ceux qui font quelque cas des avertissements « *transmis par l'œil au cerveau* », et des intuitions spontanées, qui permettent d'entrevoir la vérité à longue distance. J'ajoute aussi pour eux, comme conclusion finale, que de ces régions tempérées de l'ouest, maintenant évanouies, mais mieux placées, quand elles

1. *Lettres sur l'Atlantide de Platon et sur l'ancienne histoire de l'Asie.* Paris, Debure, 1779, in-8. — Ce livre, qu'on a coutume de considérer comme un simple paradoxe de savant, pourrait bien avoir une portée plus haute.

2. Les *Silex de Volgu. Rapport à la Société d'histoire et d'archéologie de Châlons-sur-Saône,* par M. Chabas. Châlons-sur-Saône, Dejussieu, 1874, in-4° avec planches.

3. C'est ce qui explique, peut-être, la découverte, en Europe, de haches de pierre polie, qui semblent d'origine américaine.

étaient au-dessus des eaux, que celles de l'orient, pour les incubations et éclosions intellectuelles, la civilisation a été portée en Égypte et en Europe. Tout l'indique du reste, et la svelte élégance, merveilleusement pondérée, des conceptions de cette dernière terre, qui n'ont rien de la mollesse et de la surabondance asiatiques, et la sobriété, dans les lignes et dans l'effet, que ses artistes ont su mettre en chacune d'elles, tant qu'ils sont restés dans les limites de son vrai génie. L'auteur de la jambe de bronze, détachée d'une statue de guerrier du VI^e^ siècle, combattant avec le glaive, exposée au Trocadéro par M. Piot, ne saurait avoir été le descendant d'une race indienne. A plus forte raison peut-on l'affirmer de celui du Scribe accroupi du musée égyptien du Louvre, une des images les plus exactes qu'on ait du peau rouge, acclimaté sur les rives du Nil. — C'est de l'Occident, et non d'un autre point, que nous est venue la lumière initiatrice. Des courants, en sens inverse, sont venus modifier, plus tard, ce premier apport, sans effacer tout à fait de nos intelligences l'empreinte atlante.

GERMAINE DE POLIGNY.



EXPOSITION UNIVERSELLE

LA

CÉRAMIQUE DE L'EXTRÊME ORIENT

I.



L'Extrême Orient a, dès le début de l'Exposition, obtenu au Champ de Mars un véritable succès d'enthousiasme, nous pourrions dire d'éblouissement. Ce succès, un peu excessif peut-être, mais légitime dans une certaine mesure, n'a été, d'ailleurs, que la consécration de la vogue acquise depuis quelques années à tout ce qui nous vient de ces rives lointaines. Il s'adressait surtout et très justement au Japon, qui est, pour l'instant, en possession des faveurs de la mode et semble avoir voulu s'en montrer digne.

Dédain ou décadence, l'un et l'autre peut-être, la Chine paraît s'en être moins souciée, car jamais l'infériorité de ses produits n'avait été

mise en lumière avec une telle évidence. Le catalogue officiel de la section chinoise constate le fait de cet amoindrissement avec une franchise qu'on aimerait à trouver accompagnée d'un mot de regret, de l'expression d'un espoir de voir cet état de choses s'améliorer. Nous lisons, en effet, dans la courte notice qui précède la nomenclature des produits céramiques :

« La porcelaine antique dépasse de beaucoup en finesse et en beauté les productions actuelles, faites rapidement pour répondre à la demande toujours croissante. Le secret de beaucoup de couleurs fort renommées est aujourd'hui perdu, et si certains vases des XVI^e^ et XVII^e^ siècles se payaient jusqu'à 25,000 francs, les plus beaux vases modernes sont maintenant à la portée de presque toutes les bourses et la porcelaine commune se trouve dans les familles les plus pauvres. »

Cela est sans doute fort réjouissant au point de vue économique et philanthropique ; mais, on le voit, la question d'art est mise là absolument de côté. L'aspect de la salle où sont exposées les porcelaines chinoises modernes ne le prouve que trop. Il est véritablement navrant, et à la vue de ces formes lourdes et vulgaires, de ces colorations ternes, affadies, maladives, où dominent un jaune sans éclat et un lilas blafard, de ces décors sans caractère, sans invention, sans style, maladroitement imités des porcelaines du temps de Kien-Long, on se demande si l'on est bien en Chine, dans le pays traditionnel de la lumière et de la couleur, de la fantaisie pittoresque et de l'imagination luxuriante, de l'étrange et du chatoyant.

On a hâte de fuir ce spectacle attristant et consternant, et on est heureux de trouver un refuge dans la salle voisine, où la commission a eu l'heureuse idée d'installer une exposition d'objets anciens. On ne rencontrera parmi ceux-ci que peu de pièces dignes de l'attention d'un amateur, mais la comparaison les relève singulièrement et leur contemplation rassérène les esprits en reposant la vue.

« Le Japon n'existe plus! » s'écriait Albert Jacquemart, déplorant avec raison l'invasion du goût et des formes de l'Europe dans les produits de l'empire du Levant. Hélas! que ce cri funèbre serait plus juste s'adressant à la Chine!

Revenons donc au Japon, qui, quoi qu'il en soit, marche pour montrer qu'il vit encore, et où, du moins, nous trouverons un art sans grande élévation peut-être, mais riant, élégant, aimable, plein de caprice et de belle humeur.

« L'histoire céramique du Japon vient de naître », disait encore, il y a quelques années, le maître que nous venons de citer, dans un des

articles consacrés par lui à la collection Cernuschi [1]. La science n'a pas beaucoup progressé depuis lors, et nous retrouvons cette histoire à peu près au même point.

Si on en doit croire le *Mémoire sur les principales fabriques de porcelaine au Japon*, extrait et traduit par le Dr Hoffmann d'un ouvrage japonais paru à Oosaka en 1799 [2], l'établissement au Japon de la première corporation de fabricants de porcelaine daterait de l'an 27 avant J.-C., et il serait dû à une colonie coréenne.

D'un autre côté, nous lisons dans l'opuscule publié par la commission impériale japonaise sous ce titre, *Le Japon à l'Exposition universelle :* « En l'an 27 avant J.-C., des Coréens, venus de la province d'*Omi*, fabriquèrent des poteries plus dures que celles existant jusqu'alors. » Il ne s'agit donc plus de porcelaine proprement dite, dont l'auteur anonyme reporte à la date de 1510 la première apparition au Japon.

Comme on le voit, l'écart est considérable. Faut-il supposer dans la première assertion une erreur de traduction, une confusion de terme, rappelant celle qui faisait donner aux faïenciers de Delft le titre de fabricants de porcelaine ? Nous ne savons et nous ne possédons aucun moyen de vérifier le fait. Pour ce point, comme pour bien d'autres, nous n'avons, jusqu'à ce que la lumière se fasse, qu'un seul parti à prendre : nous résigner provisoirement à l'ignorance et attendre.

Cette brochure de la Commission japonaise nous réserve, d'ailleurs, d'autres étonnements encore. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, nous avions été jusqu'ici accoutumés à cette idée que le kaolin est l'élément principal, constitutif, indispensable de la porcelaine. La brochure est d'une opinion contraire, et parmi les ingrédients dont elle donne la liste comme entrant dans la composition des porcelaines du Japon, nous ne trouvons même pas mentionné le kaolin, qui, d'un autre côté, est donné comme base unique des faïences de Satzuma, d'Awata, etc. !

La confusion est ici assez évidente pour ébranler considérablement la confiance que devait nous inspirer un document officiel, et diminuer de beaucoup l'espoir légitime que nous avions conçu d'y recueillir une ample moisson de renseignements.

Le document le plus instructif que nous y trouvions est une liste des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, du 1er janvier 1874.

2. Ce mémoire, qui a paru d'abord dans la *Revue asiatique*, se trouve à la fin de l'*Histoire de la porcelaine chinoise*, traduite du chinois par M. Stanislas Julien. L'ouvrage d'où il est extrait est intitulé *San-kaï-mei-san-dzou-ye*, c'est-à-dire *Représentation et description des plus célèbres productions terrestres et marines*, par *Kimoura-Kô-Kyo*, avec figures par *Fô-Keô Kwanguets*.

centres de fabrication céramique : porcelaines, faïences et grès cérames, laquelle ne contient pas moins de cinquante-deux noms, et, au dire de la brochure, il ne s'agit que des plus célèbres! Sur ce nombre imposant, quelques-uns seulement sont l'objet de notices spéciales. Ces notices s'étendent longuement sur les détails techniques, sur les matières employées, leur mode de préparation, le façonnage, la cuisson, etc., etc., ce qui a son intérêt, sans doute; mais elles sont à peu près muettes sur



ASSIETTE EN PORCELAINE DE LA Cie DES INDES, EN DÉCOR RAYONNANT DE STYLE ROUENNAIS.

(Collection de M. P. Gasnault.)

les points qu'il nous importerait le plus de connaître, pour nous aider à déterminer les provenances et à préciser le degré d'ancienneté, c'est-à-dire les formes spéciales, le genre de décor particulier, les colorations habituelles à telle et telle fabrique, les marques, enfin, qu'on y peut rencontrer.

Le guide sur lequel nous avions compté nous a donc à peu près fait défaut, et c'est sans son aide que nous avons dû nous convaincre du nombre relativement restreint des fabriques japonaises représentées à l'Exposition, trop nombreuses encore cependant pour que nous puis-

sions songer à donner une idée de leurs produits et de leurs mérites respectifs. Nous nous contenterons de mentionner, de citer deux d'entre elles, qui nous semblent particulièrement intéressantes par leur originalité et leur nouveauté. Ce sont d'abord les faïences de *Yatsushiro* (province de *Higo*). Généralement recouvertes d'un émail gris ou chamois clair, elles sont décorées d'élégantes bordures et de rosaces en incrustations de pâtes teintées en blanc ou en noir. Ce procédé, qui rappelle celui qui était employé pour la décoration des faïences d'Oiron, paraît avoir été, nous le verrons plus loin, emprunté par les Japonais à la céramique coréenne. L'effet en est charmant et mériterait d'attirer l'attention de nos fabricants, qui ont déjà fait tant d'emprunts au Japon.

Nous signalerons en second lieu les poteries qui nous sont venues de *Yokohama*. Ce sont en général des terres non revêtues d'émail, des vases aux formes massives et simples jusqu'à la rusticité, mais décorés de motifs en haut-relief, guirlandes de fleurs et de feuillages, insectes, oiseaux, objets usuels tels qu'éventails, écrans, etc., voire même des personnages. Ces motifs émaillés aux couleurs naturelles se détachent très avantageusement sur le ton mat du fond et ils sont exécutés avec une vérité, une liberté d'allure et une habileté de main qui dénotent un artiste et donnent à ces vases un cachet et une distinction des plus remarquables. Nous aimons moins certaines pièces figurant des paniers d'aspect lourd et grossier, dont le mérite décoratif nous échappe absolument.

En résumé, cette exposition n'est pas à coup sûr celle d'un peuple mort. Il n'en est pas moins vrai que la tendance à copier les formes et les procédés de l'Europe, qui avait arraché à Albert Jacquemart l'exclamation désespérée que nous avons rapportée, ne semble pas encore abandonnée. Certains spécimens provenant de la province de *Hizen* ne le démontrent que trop. Nous voulons parler de tasses à thé d'une finesse de pâte, d'une délicatesse de décor charmantes, mais qu'on croirait échappées de l'*Escalier de cristal*; pis encore, des assiettes et des tasses à café de la forme dite carrée en porcelaine blanche à filets dorés ! A en juger par le soin particulier avec lequel sont exposées ces pièces dont la vulgarité bourgeoise nous choque, on doit supposer que les Japonais y attachent une certaine importance.

Si, abandonnant toutes ses traditions, l'art céramique devait chez eux persévérer dans cette voie déplorable d'imitation, il serait évidemment perdu et, à notre tour, nous nous écrierions : Le Japon n'existe plus ! et c'est l'Europe qui l'a tué ! Espérons qu'il n'y a là qu'une affaire de mode passagère et qu'un peuple aussi essentiellement artiste réagira de lui-même contre une influence aussi funeste.

II.

Si nous nous sommes un peu attardé avant de pénétrer dans les salles réservées à l'art rétrospectif de l'extrême Orient, ce n'est pas le seul



VASE EN CÉLADON A DÉCOR CLOISONNÉ (CHINE).

(Collection de M. O. du Sartel.)

charme de l'attrayant spectacle offert par l'exposition japonaise qui nous a retenu, mais aussi, nous en devons convenir, une certaine hésitation à aborder un sujet gros d'écueils et de périls. Il suffit de s'être quelque peu

occupé d'archéologie céramique chinoise et japonaise pour savoir combien de points obscurs elle offre encore et à quelles incertitudes, à combien de déceptions, de doutes, de découragements, est voué l'esprit de tout chercheur en ces filons tant et vainement explorés.

Les plus savants y ont maintes fois fait fausse route; et s'il est une devise qui convienne à ceux qui se hasardent à reprendre l'œuvre, c'est le : « Que sais-je » ? du sceptique. Que d'énigmes ! que de problèmes sans solution ! que de découvertes qui n'étaient que mirage ! Du jour au lendemain le fait soi-disant acquis est reconnu controuvé, la science, ou ce qui passait pour elle déclaré erreur, l'article de foi proclamé hérésie !

Bref, ce qu'Albert Jacquemart disait du Japon ne peut que trop justement s'appliquer à l'extrême Orient tout entier : son histoire céramique est à peine née et, malgré toutes les laborieuses et consciencieuses recherches dont elle a été le sujet, les tâtonnements, les indécisions, les contradictions sont encore, à l'heure qu'il est, le partage inévitable de quiconque se livre à son étude. Entreprendre d'en entretenir les lecteurs de la *Gazette* pourrait donc, dans l'état actuel des choses, passer pour une témérité, et un peu de timidité et de méfiance de soi-même ne messied pas à celui qui se charge d'une tâche aussi ingrate et aussi périlleuse.

S'il est une considération qui puisse nous rassurer, c'est qu'il s'agit ici non d'un enseignement, mais d'un simple compte rendu qui sera suffisant s'il dit sommairement ce que renferment les salles de l'Exposition. Nous allons nous efforcer de nous acquitter de cette tâche, réduite à ces modestes proportions, avec toute la réserve, la prudence, la circonspection qu'elle nous impose, sans prendre aucunement l'engagement de ne nous point tromper et sans nous astreindre à un ordre chronologique, ni géographique, ni même céramique plus précis que celui qui a été adopté pour le classement. S'il se rencontre un problème sur notre chemin, nous le signalerons sans avoir la prétention de le résoudre.

La première salle dont nous ayons à nous occuper est une sorte de travée ou vestibule qui sépare l'exposition égyptienne de celle du Cambodge. Là, dans une grande vitrine adossée à la paroi du fond, est exposée une nombreuse et très intéressante collection de porcelaines dites de la Compagnie des Indes. Nous ne croyons pas qu'il ait encore été donné aux amateurs d'en pouvoir étudier une réunion formant un ensemble aussi complet. A. Jacquemart divise ces curieuses porcelaines en : porcelaines orientales à dessins étrangers; porcelaines de commande européenne, armoriées, à chiffres, à sujets saints, mythologiques, historiques, copies de gravures, ornements de composition européenne; enfin porcelaines orientales décorées ou surdécorées en Europe. — Pas une de

ces différentes catégories qui ne soit représentée ici par quelque spécimen typique. Nous aurions trop à faire si nous voulions citer toutes les pièces qui le mériteraient, et l'espace dont nous disposons n'est pas illimité. Quelques-unes s'imposent principalement par l'intérêt historique qui s'y attache : telle est une assiette aux armes du comte de Toulouse,



GRAND PLAT EN PORCELAINE DE CHINE A FOND ROUGE VEINÉ.

(Collection de M. A. Pannier.)

qui représente seul la maison de France dans cette vitrine. L'Exposition nous pourra montrer encore des pièces du service de Louis XIV et d'autres portant l'écu losangé d'une princesse d'Orléans, que nous rencontrerons encore dans une autre salle, les amateurs à qui elles appartiennent n'ayant point consenti à les séparer de l'ensemble de leur collection. — Parmi les noms historiques nous trouvons plusieurs pièces d'un service aux armes de La Bourdonnais, gouverneur des Indes, sous Louis XV, qui ont été exposées par M. le comte de Longpérier-Grimoard,

pour qui elles sont un souvenir de famille. M. de Liesville possède également une assiette de ce service.

Un curieux plat nous montre le portrait de Jean de Leyde, une assiette, celui de Lœvenhœcke, l'inventeur du microscope, etc., etc. Force nous est de nous borner dans notre entraînement de description.

La Compagnie hollandaise des Indes, qui a donné son nom à ces porcelaines dont elle se chargeait de transmettre et de faire exécuter les commandes pour l'Europe, n'a été fondée que dans les premières années du XVII^e^ siècle. Leur date n'est donc pas difficile à déterminer, les plus anciennes ne peuvent guère remonter au delà de la moitié de ce siècle. Quant au lieu de fabrication, comme le principal établissement de la compagnie était au Japon, on en peut conclure que le plus grand nombre de pièces proviennent de ce pays. Il en est pourtant qui portent tous les caractères d'une origine chinoise. D'autres, les plus récentes, qui doivent dater de la fin du siècle dernier, sont très probablement de fabrication indoue, et nous inclinerions volontiers à en attribuer les commandes à la compagnie anglaise. Un genre de décor tout particulier rend impossible la confusion entre elles et leurs congénères du Japon et de la Chine. Ce sont en général des bordures arabesques d'une extrême délicatesse, des bouquets, d'un style tout particulier, brillamment émaillés, en bleu ou en vert avec des rehauts d'or et qui forment les encadrements les plus riches aux armoiries et aux emblèmes européens. Un magnifique bol appartenant à M. de Liesville, et couvert d'attributs maçonniques, nous offre un type très remarquable de cette fabrication.

Maintenant, quels étaient, tant dans l'Inde qu'en Chine et au Japon, les centres qui produisaient ces porcelaines? Nul ne l'a dit encore: Il nous paraît plus que vraisemblable que les archives des Compagnies néerlandaise et anglaise doivent renfermer des documents de nature à éclaircir ce point. Nous n'avons pas entendu dire qu'il soit encore venu à l'esprit de personne d'y faire des recherches, que nous serions heureux d'avoir contribué à provoquer.

Pénétrons à présent au cœur de la véritable exposition rétrospective de l'extrême Orient, dans ce qu'on en pourrait appeler le Salon carré, et pour cela traversons la salle où se dressent les colossales et terrifiantes divinités du Cambodge, qui semblent en garder l'entrée. Un encombrement pittoresque compromet un peu la solennité et le mystère de ce sanctuaire; faute d'espace, les vitrines et les meubles y ont été un peu entassés, mais on serait mal venu à se plaindre d'un inconvénient qui résulte de l'empressement qu'ont mis les amateurs à apporter à l'Exposition un véritable amoncellement de trésors. Nous n'avons pas besoin

de dire que la céramique, comme dans toute l'exposition d'ailleurs, règne en souveraine au milieu de toutes ces richesses. Les deux grandes vitrines qui occupent les places d'honneur de chaque côté de la salle et qui appartiennent l'une à M. O. du Sartel, l'autre à M. Poiret, celles de



VASE EN PORCELAINE DE CHINE, FOND ROUGE, A DÉCOR DE LA FAMILLE VERTE.

(Collection de M. Poiret.)

M. Taigny, de Mme Duvauchel, de M. Sichel, l'une de celles de M. Bing, celle enfin de M. Wakaï, lui sont exclusivement consacrées. Elle domine encore dans celles où elle partage l'espace avec des bronzes, des émaux cloisonnés et d'autres objets.

La collection de M. du Sartel figure pour la première fois, croyons-

nous, dans une exposition publique ; formée seulement depuis peu d'années par cet amateur, chez qui la passion a été guidée par un goût éclairé, elle compte aujourd'hui comme une des plus riches et des plus précieuses, parmi les collections parisiennes. L'ordonnance générale de la vitrine qui la contient ne révèle pas moins que la beauté des pièces le soin qui a présidé à sa formation. Les fabrications exceptionnelles y sont particulièrement représentées par des spécimens remarquables. Nous citerons une série de bleus turquoises et, parmi eux, un vase d'une forme rare, autour duquel s'enroulent deux serpents dont les têtes forment les anses. M. du Sartel a retrouvé la description de cette pièce dans le catalogue de la vente de la duchesse de Mazarin, par Julliot. Nous resterons dans le même ordre d'idées en parlant du vase dont la représentation figure plus haut et qui présente un exemple curieux et rare d'émaux véritablement cloisonnés par les filets saillants qui dessinent et délimitent le décor. Les colorations gros bleu, bleu turquoise et blanc jaunâtre forment un ensemble des plus harmonieux. Un second vase de la même nature, mais de colorations plus pâles, existe dans la même collection, et l'exposition nous en offre un troisième parmi les porcelaines apportées par M. Bing.



VASE A FOND JAUNE.
(Exposition de M. Sichel.)

Avant de nous éloigner de la vitrine de M. du Sartel, signalons à côté d'elle le très beau plat de M. Pannier où, sur un fond rouge veiné imitant le bois, se détache une grande réserve en forme de feuille occupée par un coq au milieu de végétations en émaux d'un éclat merveilleux. C'est l'un des plus grands et des plus beaux plats de Chine connus.

Si nous avons un reproche à faire à la vitrine de M. Poiret, qui, lui aussi, si nous ne nous trompons, expose pour la première fois, c'est le nombre des pièces qui y figurent et qui, à notre avis, eussent gagné à

être un peu plus espacées. Il est vrai que notre embarras eût été grand si nous avions été consulté sur les éliminations à faire. Cette collection est surtout riche en pièces de la famille verte. Le vase cylindrique, fond rouge à réserves décorées d'objets sacrés qui est figuré ici est une des plus remarquables. Nous citerons après lui de grands vases lancelles, aussi hardis de forme qu'éclatants de couleur, un magnifique plat décoré d'une grande figure de femme chinoise à sa toilette. Les porcelaines, dites de troisième qualité, nous n'avons jamais bien pu savoir pourquoi, ou émaillées sur biscuit, qualification plus intelligible, forment une série des plus importantes dans la collection Poiret. Nous ne saurions citer les nombreuses pièces qui la composent, mais nous devons signaler deux figurines assises de philosophes revêtus de longues robes émaillées fond noir, et dont les mains et les têtes réservées en biscuit sont traitées avec une finesse, un esprit et une délicatesse de modelé qui en font de véritables œuvres d'art.



VASE EN PORCELAINE DE CHINE, FOND JAUNE, ÉMAILLÉE SUR BISCUIT.

(Exposition de M. Sichel.)

Un certain nombre de pièces intéressantes de même nature ont été exposées par Mme Duvauchel, un charmant plateau rectangulaire à quatre pieds, décoré sur fond chamois d'un groupe de vases sacrés, un autre en forme de feuille dont la nervure médiane, émaillée en noir, porte un dragon enroulé, un grand drageoir à compartiments dont la réunion affecte la forme d'une fleur de nélumbo, etc., etc.

Nous ne nous arrêterons pas devant les pièces monumentales qui figurent dans la vitrine centrale appartenant à M. Sichel; les reproductions que nous en donnons permettent de juger de leur importance; les vases carrés à fond jaune, qui rappellent celui du Musée de Limoges,

n'ont figuré que peu de temps à l'Exposition, l'Angleterre nous les ayant promptement enlevés. Nous aimerions à nous arrêter plus longtemps devant la suite si nombreuse et si intéressante au point de vue technique des porcelaines à couvertes colorées exposée par M. Bing; mais elle demanderait pour en parler dignement une étude toute particulière et plus de temps et d'espace qu'il ne nous est permis de lui en consacrer. — C'est au milieu de cette série si importante que se dressait superbe et triomphante au-dessus des flots cette magnifique carpe de Tokio qui fut un des succès de l'Exposition, et dont nous donnons plus loin une reproduction. Elle y partageait l'empire avec une autre individualité ichtyologique dont le règne a été troublé par des contestations d'origine, des soupçons d'illégitimité. Nous nous abstiendrons de prendre parti dans ce débat, ne voulant pas envenimer la querelle.

Mais nous ne pouvons passer, sans nous y arrêter un instant, devant les quelques pièces de céramique japonaise qui brillent au milieu des bronzes, des laques, des ivoires et de tant d'autres charmants objets, réunis avec un goût si délicat, si élégant, si artiste, par M. Ph. Burty. Il faudrait autre chose qu'une sèche nomenclature pour donner une idée de ce choix exquis. Parmi les porcelaines, qui n'y figurent qu'en petit nombre, mentionnons une charmante bouteille quadrangulaire en porcelaine de Chine. L'émail, d'un blanc crémeux, est d'une finesse exquise, et le décor, composé de branchages fleuris et d'oiseaux, est d'une légèreté, d'une délicatesse et d'une sobriété du goût le plus ravissant. Les grès de Bizen nous offrent, à côté de figures d'oiseaux de proie perchés sur des rochers, une délicieuse bouteille à goulot doré et un vase en forme de corbeille qu'on prendrait à première vue pour un bronze de la plus fine ciselure. Kioto et Satzuma sont représentés par leurs produits les plus accomplis, et nous citerons parmi ces derniers un petit vase cylindrique dont le décor à fleurs tracées en or peut passer pour le véritable type des faïences de Satzuma. Enfin quelques pièces de céladon fleuri, des terres émaillées de Seto, bien d'autres encore, complètent un ensemble des plus rares. Mentionnons aussi les belles pièces de M. B. Fillon.

Nous voici arrivés devant la vitrine où M. Wakaï a exposé une nombreuse réunion de poteries plus ou moins primitives et grossières attribuées par lui à l'industrie coréenne. Malgré notre résolution d'écarter toute polémique d'éviter toute controverse, le nom seul de Corée éveille une question trop irritante, trop brûlante, pour qu'il nous soit possible de nous interdire quelques réflexions. Non que nous songions en aucune façon, hâtons-nous de le dire, à contester l'origine de ces poteries, — nous n'avons aucun motif de mettre leur authenticité en doute, et la

garantie de l'érudit japonais nous suffirait d'ailleurs amplement, — mais, en nous révélant l'art céramique coréen sous un de ses aspects, il n'a



GRAND VASE EN PORCELAINE DE CHINE A FOND JAUNE.

(Exposition de M. Sichel.)

sans doute pas entendu nous fournir la preuve que ce soit là la seule forme sous laquelle il se soit jamais manifesté. Avouons-le, nous nous résignerions bien difficilement à l'admettre.

De tout temps, et d'un avis unanime, les Japonais ont reconnu les Coréens pour leurs maîtres, pour leurs initiateurs en céramique. Par une interprétation nouvelle et que rien ne justifie, nous avons vu la brochure officielle nous donner à entendre qu'il ne saurait s'agir que de poteries à base plus ou moins dure et non de porcelaine proprement dite. On nous permettra de ne pas nous incliner sans protestation ou, pour mieux

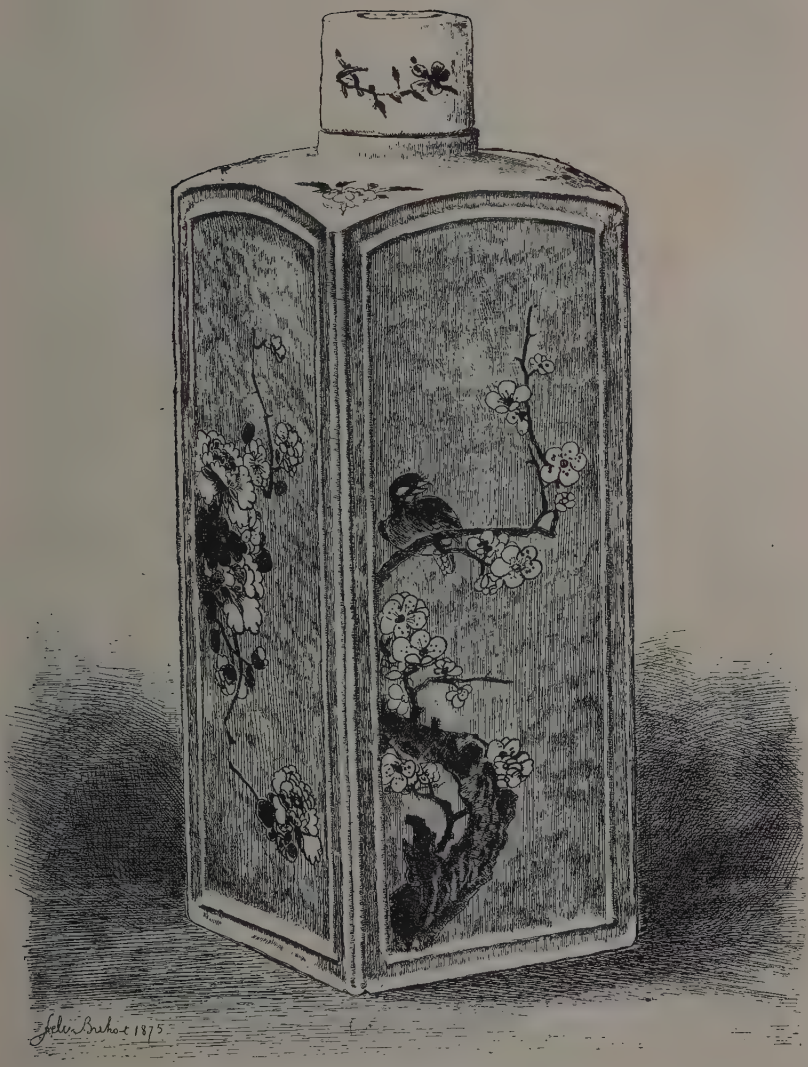


CARPE EN FAÏENCE DE TOKIO.

(Collection de M. Bing.)

dire, sans demander qu'on nous donne des preuves, devant une assertion qui renverse toutes les données transmises par la tradition.

On ne connaît pas, il est vrai, avec certitude, de porcelaines coréennes. Cela prouve-t-il qu'il n'y en ait jamais eu? Albert Jacquemart avait cru les reconnaître, et nous voyons figurer sous le nom de coréenne ou d'archaïque, dans ses ouvrages, des porcelaines aujourd'hui justement restituées au Japon et qui proviennent d'Imari, dans la province de Hizen. — Dans les derniers temps de sa vie, l'érudit céramiste inclinait



BOUTEILLE QUADRANGULAIRE EN PORCELAINE DE CHINE, FOND BLANC.

(Collection de M. Ph. Burty.)

lui-même à modifier son jugement sur ce point[1] et nous ne faisons aucun doute qu'à l'heure qu'il est, avec la bonne foi qui le caractérisait et qui est le premier devoir de toute science véritable, il n'hésiterait pas à proclamer son erreur. Que n'est-il encore au milieu de nous pour nous aider à trouver la vérité et ajouter une découverte à toutes celles que lui doit l'histoire de la céramique!

L'existence de la porcelaine coréenne est absolument affirmée dans l'*Histoire de la porcelaine chinoise* traduite par Stanislas Julien. Voici, entre autres détails descriptifs, ce que nous lisons dans le chapitre qui leur est consacré : « Elles sont extrêmement minces et leur émail res- « semble un peu à celui de *King-te-tchin*... » Peut-il être, là, question d'autre chose que de porcelaine? Il ne nous semble pas que cette citation puisse laisser l'ombre d'un doute dans un esprit non prévenu.

Nier est facile; mais la science ne vit pas de négations. — Le seul parti à prendre pour le moment, nous l'avons déjà dit, est d'attendre qu'une circonstance heureuse, un de ces hasards dont la science a si souvent profité, nous mettent à même de combler cette lacune de l'histoire de la céramique.

Il nous reste encore maintenant à parler de la partie exclusivement réservée au Japon, et où on n'arrive, comme pour la salle que nous quittons, qu'après avoir affronté une innombrable légion de dieux, génies, personnages saints et démons, à l'aspect plus ou moins calme et mystique, plus ou moins terrible et farouche, plus ou moins grotesque et bouffon. Le plus grand nombre de ces images sacrées fait partie de la collection rapportée par M. Guimet de sa mission dans l'extrême Orient, et destinée par lui au musée religieux qui s'organise en ce moment à Lyon par ses soins.

Nous n'aurons pas à nous arrêter longtemps dans cette salle, où la céramique est à peine représentée, et nous jugeons que c'est une lacune regrettable dans cette réunion, si remarquable d'ailleurs; car les figurations sacrées abondent tant en porcelaine qu'en faïence et en grès, et elles eussent pu fournir des rapprochements intéressants.

1. Il écrivait dans l'article sur la collection Cernuschi, que nous avons déjà cité : « La fabrication paraît avoir cessé en Corée vers la fin du XVII^e^ siècle; on pourrait donc restituer à Yédo les porcelaines d'aspect coréen postérieures à cette époque. » Or rien ne prouve que nous possédions des porcelaines en question le moindre échantillon d'une date plus reculée. Ce sont celles qui nous venaient alors d'Orient et qui ont servi de type à toutes les fabriques européennes. Leur décor se retrouve, souvent merveilleusement imité, sur les porcelaines primitives de Saxe, ainsi que sur les premiers essais de Saint-Cloud, de Mennecy-Villeroy, de Chantilly, etc.

La tablette supérieure d'une des vitrines présente une série de figurines de vierges et déesses, parmi lesquelles *Kouan-in* sous plusieurs des formes que lui assigne la religion boudhique. Nous en remarquons, parmi elles, une en terre, recouverte d'un émail jaunâtre à rehauts de noir et de rouge, que son analogie avec certaines figures de la collection Wakaï nous permet d'attribuer à la céramique coréenne.

Dans une vitrine voisine, nous trouvons encore à signaler une statuette en faïence de Kioto, et représentant, à ce que nous apprend



VASE D'APPLIQUE EN POTERIE ÉMAILLÉE D'AWATA (CHINE).

(Collection de M. Bing.)

M. Guimet [1], « *Kooboo-Daïshi*, fondateur de la secte de *Sinn-Gon* (IXe siècle), inventeur de l'écriture *Shirakara*... » Ce sage est figuré accroupi, dans une attitude méditative qui n'est pas dépourvue de noblesse, et tenant le *goko* à cinq pointes, espèce de grelot à main en usage dans les cérémonies du culte de Boudha.

La céramique reprend ses droits dans la salle japonaise. La satisfaction avec laquelle nous le constatons est sensiblement troublée par le

1. Notice explicative sur les objets exposés par M. Émile Guimet, etc., page 26.

véritable désappointement que nous a causé cette partie de l'exposition. Quand on annonça que le gouvernement japonais avait fait retenir un espace relativement considérable dans les galeries du Trocadéro pour y installer une exposition rétrospective, nous avions naturellement conçu une joie et une espérance : une joie, en prévision des merveilles qu'il nous serait infailliblement donné de contempler ; une espérance légitime de voir résolus quelques-uns des problèmes, éclaircies quelques-unes des obscurités, redressées quelques-unes des erreurs que nous déplorions tout à l'heure et qui entravent encore les chemins de la science céramique.

Ne devait-on pas supposer, en effet, qu'une exposition organisée sous de tels auspices offrirait nécessairement, tant au point de vue de l'art que de la science, des spécimens de premier ordre, et qu'amateurs et gens d'étude y trouveraient une source abondante de jouissances et d'enseignements. A quel point cet espoir a été déçu, quiconque est entré dans cette salle n'a qu'à consulter ses souvenirs pour le mesurer.

Nous parlions tout à l'heure de l'encombrement de la salle chinoise ; il est bien autre ici et sans compensations. La Commission japonaise a disposé ou, pour parler plus exactement, entassé, enchevêtré ses vitrines de manière à former un véritable labyrinthe, dans les étroits défilés duquel on devait s'estimer heureux de ne laisser que ses illusions. Dans l'intérieur des vitrines, même entassement, même désordre, pêle-mêle inconcevable, absence totale non seulement de classement, mais encore de simple rangement. L'art de présenter les objets sous leur jour le plus favorable, de les entourer ou de les isoler de manière à les faire valoir, cet art, qui est une des recherches, des habiletés, des coquetteries, un des mérites de l'amateur véritable, semble, si nous en devons juger par cet exemple, totalement étranger ou indifférent à ce peuple, qui pourtant est doué à un si éminent degré du sens de l'harmonie et du pittoresque, et que nous voyons, jusque dans les ustensiles destinés aux plus vulgaires usages, déployer un goût si charmant, si distingué, si véritablement artiste !

Ce dédain ou cette ignorance de la mise en scène n'a pas été un de nos moindres étonnements. Mais nous en aurions volontiers pris notre parti si cette exposition nous avait ménagé quelque instructive découverte, ou si seulement elle nous avait montré quelque beau type de l'ancienne céramique japonaise. Nous ne voulons pas dire qu'il ne se trouve ni dans les vitrines officielles, ni dans celles de la Compagnie industrielle et commerciale du Japon (*Kiriu-Kôchô-Kouaïcha*), pas un objet qui soit digne d'attention et d'étude ; mais il n'y en a pas qui n'ait des similaires

d'un ordre très supérieur dans les vitrines des amateurs français qui ont exposé dans la même salle.

Si la Commission japonaise paraît s'être peu souciée de nous présenter de beaux types des anciennes fabrications, il serait injuste de dire qu'elle n'a rien fait pour notre instruction : elle a fait des étiquettes, et elle les a même multipliées avec un luxe qui n'ajoutait aucun charme



GROUPE EN GRÈS DE TAKATORI (JAPON).

(Collection de M. Bing.)

à l'aspect de ses vitrines. Leur encadrement bariolé, leur dimension, si mal calculée que parfois elles masquaient complètement les pièces sur lesquelles elles étaient chargées de nous renseigner, nous fourniraient une preuve de plus de cette absence de goût qui a été pour nous une déception ajoutée aux autres. Quant aux renseignements qu'on y trouvait, ils se bornaient à cette mention concise et uniforme : « Il y a cent ans », ou bien : « Il y a soixante ans », « Il y a trente ans », et ainsi de suite. Ce n'est que dans les derniers temps de l'Exposition que quelques indications très insuffisantes des lieux de provenance ont été

ajoutées sur de rares pièces à ces actes de naissance aussi sommaires qu'arbitraires.

En conscience, est-ce assez? Est-ce là tout ce qu'on était en droit d'attendre d'une exposition organisée par les soins des représentants d'un gouvernement? Nous ne le pensons pas. Ou le Japon ne possède plus rien des produits de son art ancien, ou bien on a craint de faire courir à des objets précieux et fragiles les risques d'un déplacement aussi lointain. Quels qu'en soient les motifs, qui en somme nous importent peu, impuissance ou prudence, ou bien encore, comme nous l'avons entendu prétendre, dédain de son ancienne civilisation, s'il n'était pas possible au Japon d'arriver à un résultat plus digne d'un grand peuple, pourquoi faire une exposition rétrospective?

Ce sont trois amateurs français, nous l'avons dit, dont les collections sont exposées dans la même salle, qui se chargent de sauver l'honneur du pavillon japonais : MM. Vial, Bing et de La Narde.

La vitrine de M. Vial est particulièrement intéressante par les étiquettes, instructives celles-là, dont il a eu le soin de faire accompagner chacune de ces pièces si bien choisies. C'est M. Wakaï qui s'est chargé de leur rédaction, et nous pouvons sans scrupule laisser à un juge aussi compétent le mérite comme la responsabilité des attributions.

Nous citerons : —

Un magnifique brûle-parfums, en forme d'urne élevée sur trois pieds, en faïence craquelée d'*Awata* (province d'*Iamashiro*). Le couvercle ajouré est surmonté d'un bouquet de chrysanthèmes et la panse, à fond d'or, est décorée d'un vol de grues planant au-dessus des flots de la mer.

Un plateau en grès, céladoné et craquelé, de *Bishu* (province d'*Owari*), affectant la forme d'une feuille, et décoré d'une scène mystique dont les personnages sont remarquables d'expression.

Deux plats en faïence de *Kioto*, décorés de personnages finement modelés en relief et émaillés en couleur.

Enfin un plateau à anse supérieure, en faïence de *Kishu*, et un plat à bord dentelé, en faïence d'*Awadji*, portant une inscription et dont les émaux brillants font songer à Palissy.

M. Bing a exposé une suite nombreuse, et des plus remarquables, de pièces constituant la collection la plus complète que nous connaissions des différents types de la céramique japonaise. Il y a là, pour un amateur studieux, un vaste champ d'exploration dont nous ne saurions faire ressortir l'importance dans les quelques lignes que nous pouvons lui consacrer. Nos lecteurs en pourront d'ailleurs juger par les quelques pièces dont la reproduction illustre cet article.

Deux sont principalement dignes d'attention : un vase d'applique, en poterie d'*Awata*, dont la surface plate, encadrée de volutes, est ornée d'un masque de démon en haut-relief d'un très grand caractère; puis un groupe en grès de *Takatori* (province de *Chikusen*), représentant un cerf attaqué par un singe, d'une liberté d'allure, d'une franchise et d'une vigueur d'exécution des plus remarquables, et qui en ferait une œuvre d'art de premier ordre dans tous les pays.

L'exposition de M. de La Narde, moins nombreuse et moins riche en céramique que les précédentes, n'en offre pas moins plusieurs spécimens intéressants. Nous mentionnerons quelques pièces en faïence de *Kioto*, à décor saillant formé par des pastillages, parmi lesquelles nous avons surtout remarqué une théière ovoïde portant des papillons et des insectes très artistement exécutés.

Une boîte lenticulaire en porcelaine, d'une incontestable ancienneté, et décorée d'imbrications gaufrées, est attribuée par M. de La Narde à la Corée. Ses colorations rappellent tout à fait celles des porcelaines dites archaïques acceptées comme coréennes sur la foi d'Albert Jacquemart, et que nous avons cru pouvoir restituer au Japon. La vue de cette pièce nous donnerait une forte tentation de rouvrir la discussion sur ce point controversé; mais nous ne nous y laisserons pas aller. Il est grand temps de nous arrêter, et il n'est pas malséant de clore par ce point d'interrogation la série des doutes et des incertitudes qui occupent une trop grande place dans ce compte rendu.

PAUL GASNAULT.



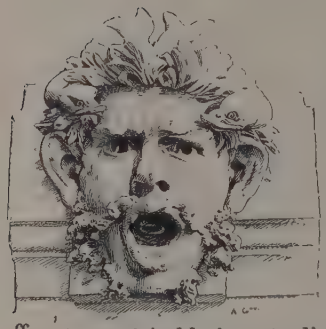
L'ARCHITECTURE

AU CHAMP DE MARS ET AU TROCADÉRO

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.)[1]

III.

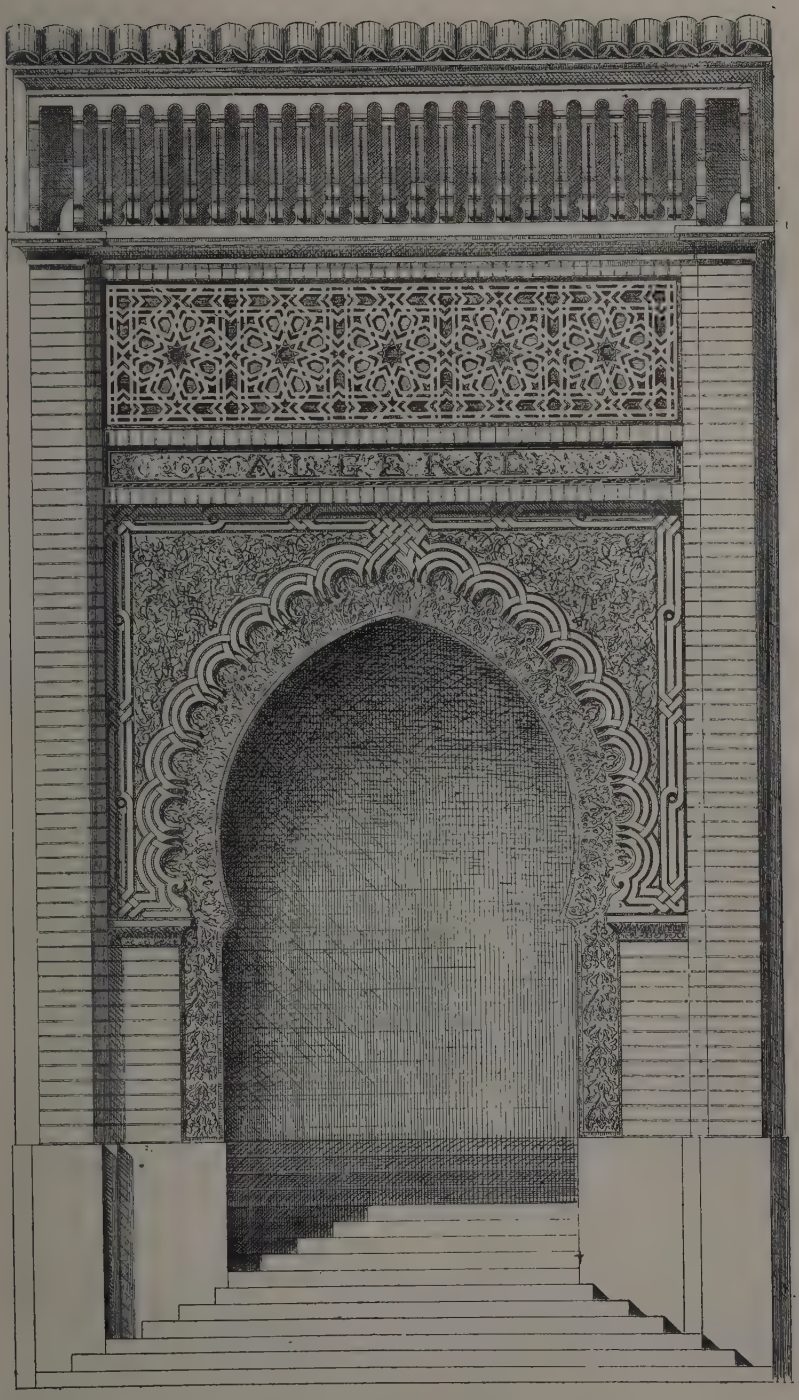
L'ARCHITECTURE DANS LE PARC DU TROCADÉRO.



Nous voici de l'autre côté du pont. Mais, si bien que le palais du Trocadéro nous sollicite par ses masses puissantes et harmonieuses, nous ne pouvons, pour aller jusqu'à lui, passer indifférents devant les nombreuses constructions de toutes sortes qui s'étagent sur les pentes gazonnées de ses jardins. D'ailleurs, beaucoup de ces constructions offrent un véritable intérêt d'art ou d'archéologie.

Si nous nous dirigeons d'abord vers la droite, nous voyons l'agglomération des constructions françaises, au milieu desquelles un haut minaret de 30 mètres signale l'exposition importante de notre colonie algérienne. Cette exposition a été réunie dans une sorte de palais ou de caravansérail arabe, construction rectangulaire de 35 mètres de largeur sur 55 mètres de profondeur, dont les différents éléments décoratifs ont été empruntés aux vieux monuments du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, qui subsistent à Tlemcen et aux environs. Ce sont plusieurs mosquées qui témoignent encore aujourd'hui de l'importance de Tlemcen, pendant trois siècles capitale d'un royaume florissant sous la dynastie berbère des Beni-Zeiyan. Ainsi l'ornementation des quatre faces du minaret est-elle em-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, n^os^ de septembre et de novembre 1878.



PORTE DE LA MOSQUÉE DE BOU-MÉDINE, A TLEMCEN

(Exposition algérienne du Trocadéro. — Dessin de l'architecte, M. Wable.)

pruntée aux intéressants motifs qui décorent la haute tour de la mosquée en ruine d'El-Mansourah, tour supérieure en son temps, à la trop fameuse Giralda de Séville. D'autre part, la porte principale du palais est la reproduction exacte de l'entrée de la célèbre mosquée de Sidi-Bou-Médine. M. Danjoy nous avait déjà fait connaître cette porte par des relevés très appréciés au Salon de 1873, que nous retrouvons au palais du Trocadéro, au milieu de l'exposition des monuments historiques. M. Charles Wable, l'architecte du Palais algérien, la restitue et la présente cette année en un fac-simile nature qui nous détaille toutes les richesses de son encadrement de fines arabesques et de faïences lumineuses. Au delà de cette porte élevée sur un haut soubassement de marches, on pénètre sous un porche flanqué de deux annexes en forme de marabouts. Ce porche donne accès dans un grand vestibule desservant les galeries d'exposition et les portiques mauresques qui entourent le jardin central. Cette grande pièce d'entrée est recouverte d'une coupole à jour, à douze pans avec retombées alvéolées, imitée de celle de la Grande mosquée à Tlemcen. A l'extrémité du jardin central, dans l'axe du palais, se trouve un marabout ou koubba servant de salon de réception et de repos. Deux portes ouvertes sur le dehors, au milieu des galeries longitudinales, sont encore inspirées par celle du marabout de Sidi-Daoudi à Tlemcen. En somme, le Palais algérien du Trocadéro, très particulier d'aspect et très bien disposé pour mettre en relief la riche exposition de notre colonie, a de plus pour nous le mérite de faire entrevoir quelque peu les curiosités artistiques d'un pays où nous ne voyageons pas assez, malgré tous les restes de l'art antique et de l'art arabe qu'on y voit encore et qui méritent les plus sérieuses études.

Autour du Palais algérien de M. Wable se groupent de nombreux petits pavillons de vente plus ou moins arabes ou trop fantaisistes, dont je n'ai rien à dire ici. Je laisserai également de côté les constructions industrielles, non pas toutes sans intérêt, qui occupent ce côté du parc; et puisque, peut-être un peu prématurément, nous avons déjà rendu visite dans un précédent article, au beau pavillon des Eaux et Forêts, par M. Étienne, architecte, dirigeons-nous sur le versant gauche du Trocadéro, du côté des constructions des Nations étrangères. J'y veux chercher au milieu de ce campement international plein de confusion et d'imprévu pittoresque, au travers des bazars orientaux envahis par la foule et des cafés tunisiens ou marocains pleins de résonnances étranges et continues, au travers des maisons et des beffrois en bois de la Suède et de la Norwège, des pavillons du schah de Perse et du roi de Siam, j'y veux chercher la ferme japonaise et la pagode chinoise. Ce n'est pas que j'aie

le temps ici de m'arrêter aux échantillons exotiques de végétaux et de volatiles que les Japonais nous montrent en ce minuscule jardin d'acclimatation; mais j'ai le droit de m'intéresser à ces clôtures légères en bambous, à cette ravissante petite porte en bois sculpté qui ferme l'enclos, aux constructions légères et rustiques qui, sous un abri ingénieux de bambous, offrent aux promeneurs les vases, les bronzes, les étoffes et tous ces mille riens, capricieuses inutilités ou jouets d'enfants, dont les Japonais savent faire des merveilles d'esprit et de goût.



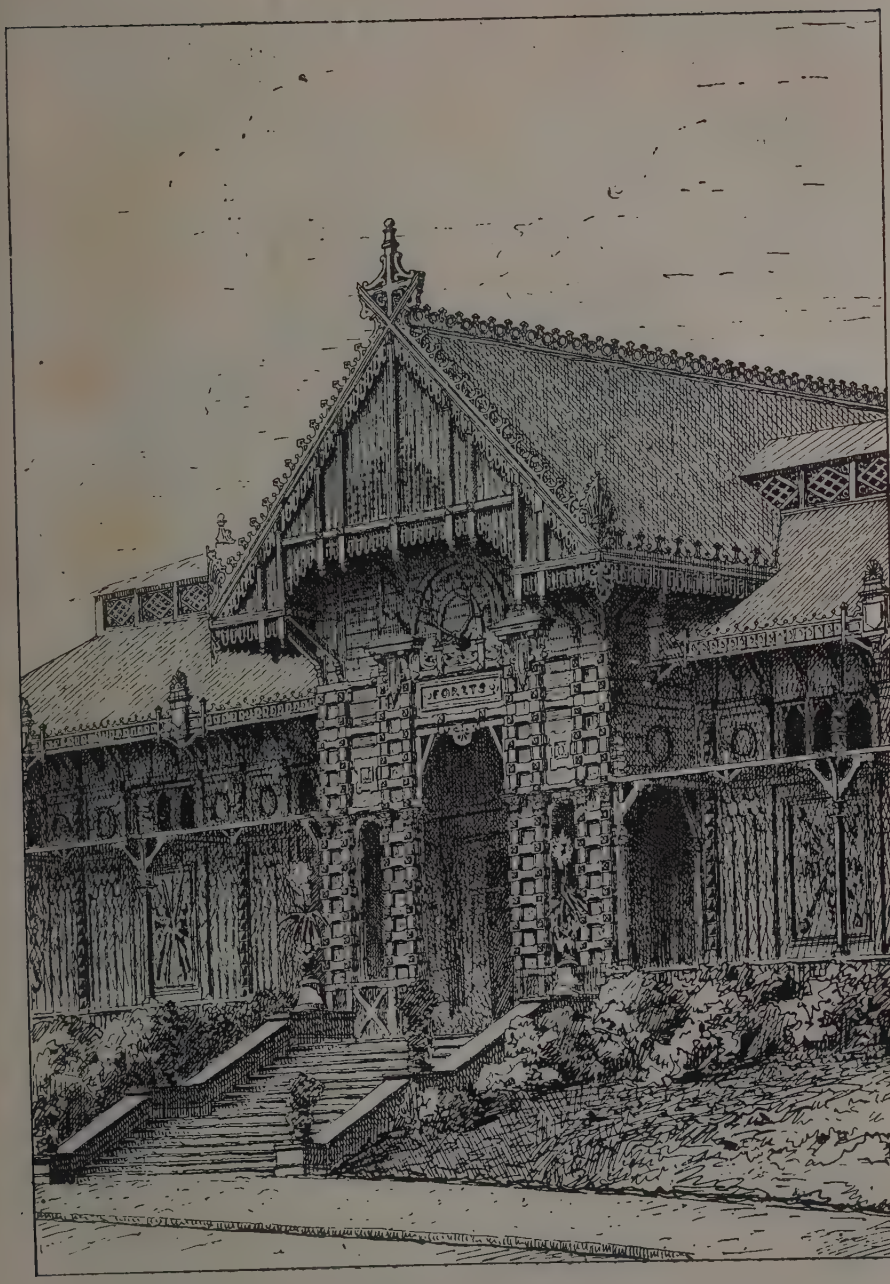
MAISON RUSTIQUE DANS LES JARDINS DU TROCADÉRO

La grande construction chinoise est également remarquable à bien des titres. Elle affecte les dispositions ordinaires d'une pagode boudhique, en un quadrilatère ouvert sur l'une de ses faces et enveloppé de constructions sur les trois autres côtés.

Au fond devrait se trouver le grand autel de Boudha, ici remplacé par un riche salon. Sur les côtés seraient les autels de second ordre et les habitations des bonzes. Ce sont des comptoirs de vente très achalandés qui les remplacent. Cependant la disposition générale est exacte et l'aspect d'ensemble est juste. La porte d'entrée seule présente des modifications sérieuses apportées au type ordinaire; elle devrait se trouver à l'intérieur et masquée par un mur. On n'entre jamais directement dans l'enceinte consacrée d'un temple chinois.

Le style de cette pagode remonte à l'époque de la dynastie Min (vers 1450 environ), et toutes les grandes pagodes qui sont aux environs de Pékin, notamment les tombeaux célèbres des empereurs de cette dynastie, sont du même style. C'est la belle époque de l'architecture en Chine. Au reste, ce style n'a jamais, depuis, subi de transformations sensibles; il est encore en usage aujourd'hui dans le Céleste Empire. Un seul essai fut tenté par l'empereur Kien-lon, sous l'inspiration des fameux jésuites établis à cette époque à la cour du Fils du Ciel. Cet essai a produit le palais du Yen-Min-Huen, construit sur le modèle de notre palais de Trianon, mais avec de très curieuses modifications, par suite de l'encastrement dans la pierre de motifs émaillés de grande dimension, reproduisant avec des guirlandes de fruits et des corbeilles de fleurs, toutes les formes aventureuses de notre rococo européen. C'est ce palais qui fut incendié lors de l'expédition anglo-française; et si l'on doit regretter la destruction d'une grande partie du mobilier sans pareil qui l'ornait, l'art peut aisément se consoler de la ruine du palais lui-même. Mais, pour en revenir à notre pagode du Trocadéro, nous avouons être fort séduit par certains côtés de cette architecture très sûre d'elle-même dans ses apparentes bizarreries. Bien coiffée de toitures mouvementées, elle semble, par un sentiment de coquetterie savante, retrousser les saillies angulaires de ses toits pour laisser voir la richesse prodiguée dans ses corniches. La multiplicité de leurs détails sculptés disparaît dans une chaude coloration d'or et de vermillon, rayée par les dessous bleus ou verts du chevronnage recourbé. D'ailleurs, ces tons incidents disparaissent dans la masse dominante du rouge et de l'or, et n'en troublent pas la calme et riche harmonie. Toute la pagode apparaît à la fois sombre et étincelante : sombre par l'ensemble de ses toitures et de ses murailles peintes en gris noir; étincelante par une ornementation sobrement distribuée, mais extrêmement abondante dans le détail, et qui, toujours colorée de rouge et d'or, réveille la sévérité même des toitures superposées, en y jetant comme au hasard des dragons, des chimères, des groupes de petits guerriers, des crêtes déchiquetées, qui, sur les faîtages, les arêtiers, les angles accusés, allument des étincelles.

Toutes les pièces importantes et ornementales de ce pavillon ont été préparées et sculptées à Ningpo, ville considérable du sud de la Chine, qui a, paraît-il, une spécialité de sculpture et de découpage des bois et où, d'ailleurs, on a le goût de l'architecture plus libre et plus ornementée que dans le nord, du côté de Pékin, où se conservent les traditions sévères de la vieille et grande architecture. Pour en finir avec cette très



PAVILLON DES FORÊTS, DANS LES JARDINS DU TROCADÉRO

(Dessin de l'architecte, M. Etienne.)

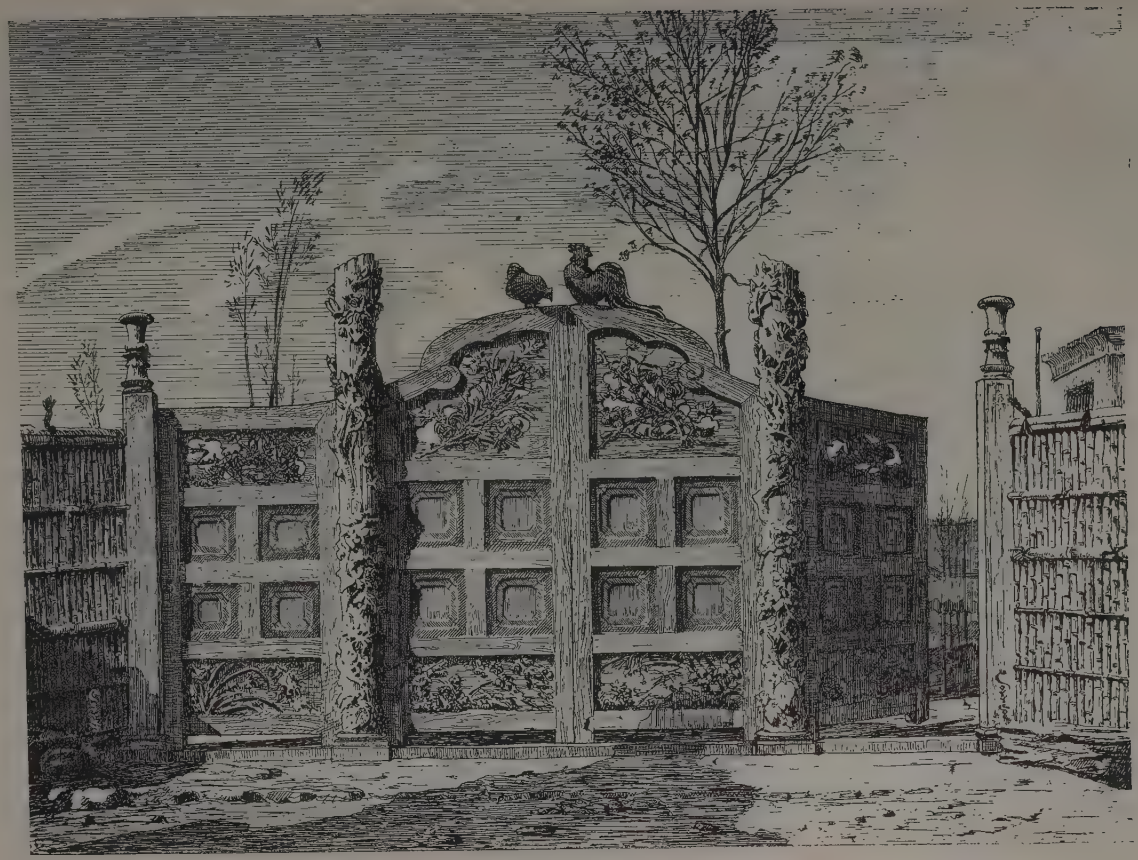
intéressante construction, n'oublions pas le kiosque octogonal à deux étages de toitures, dans l'ombre desquelles flamboient les spirales rayonnantes dorées et vermillonnées d'une étonnante coupole. Ce kiosque, qui occupe le centre de la cour intérieure, suffit à lui seul pour caractériser l'art chinois.

La *Gazette* a déjà entretenu ses lecteurs de l'antique maison égyptienne restituée sous la direction de notre savant égyptologue M. Mariette-Bey, d'après les ruines séculaires découvertes par lui à Abydos, dans la Haute Égypte. Nous ne pénétrerons donc pas dans cette curieuse construction qui, à côté de certains produits de l'Égypte moderne, nous offrirait l'intérêt d'un portique en bois, de style très archaïque, entourant la cour intérieure. Nous passerons rapidement aussi devant la reproduction habile et fidèle d'une maison du Caire, destinée par l'architecte M. Paul Bénard à l'exposition d'un commerçant d'Alexandrie; et, nous dégageant enfin de ce labyrinthe cosmopolite, nous nous trouverons en présence du palais du Trocadéro.

IV.

LE PALAIS DU TROCADÉRO.

Du point où nous nous plaçons, ce palais nous apparaît dans toute sa majesté. Nous sommes assez loin pour en embrasser l'harmonieux ensemble, assez près pour sentir ses dimensions géantes et apprécier l'élégance de ses formes architecturales. Nous n'avons pas besoin de décrire ce magnifique palais, qui, après avoir été la grande attraction de l'Exposition de 1878, en perpétuera glorieusement le souvenir. Le palais de MM. Davioud et Bourdais est aujourd'hui connu, non pas seulement des provinciaux et des étrangers qui ont visité Paris cette année, il est connu du monde entier. Tous les moyens possibles de copie, de répétition, de reproduction, ont concouru à l'envi pour en répandre au loin l'image. Qui n'a maintenant présent à la mémoire ce vaste ensemble? Au centre, une rotonde énorme, enveloppée de deux étages de portiques à jour, accuse nettement la grande salle des fêtes et des concerts. En arrière, deux tours gigantesques élèvent leurs plates-formes et leurs sommets dorés, à des hauteurs inconnues des flèches, des dômes, des tours, qui portent haut la renommée des monuments du Paris ancien ou moderne. A droite et à gauche, deux pavillons en contre-bas s'accolent aux flancs de la salle. Ces pavillons servent au premier étage de salles de conférences et au rez-de-chaussée de vastes vestibules. Ces



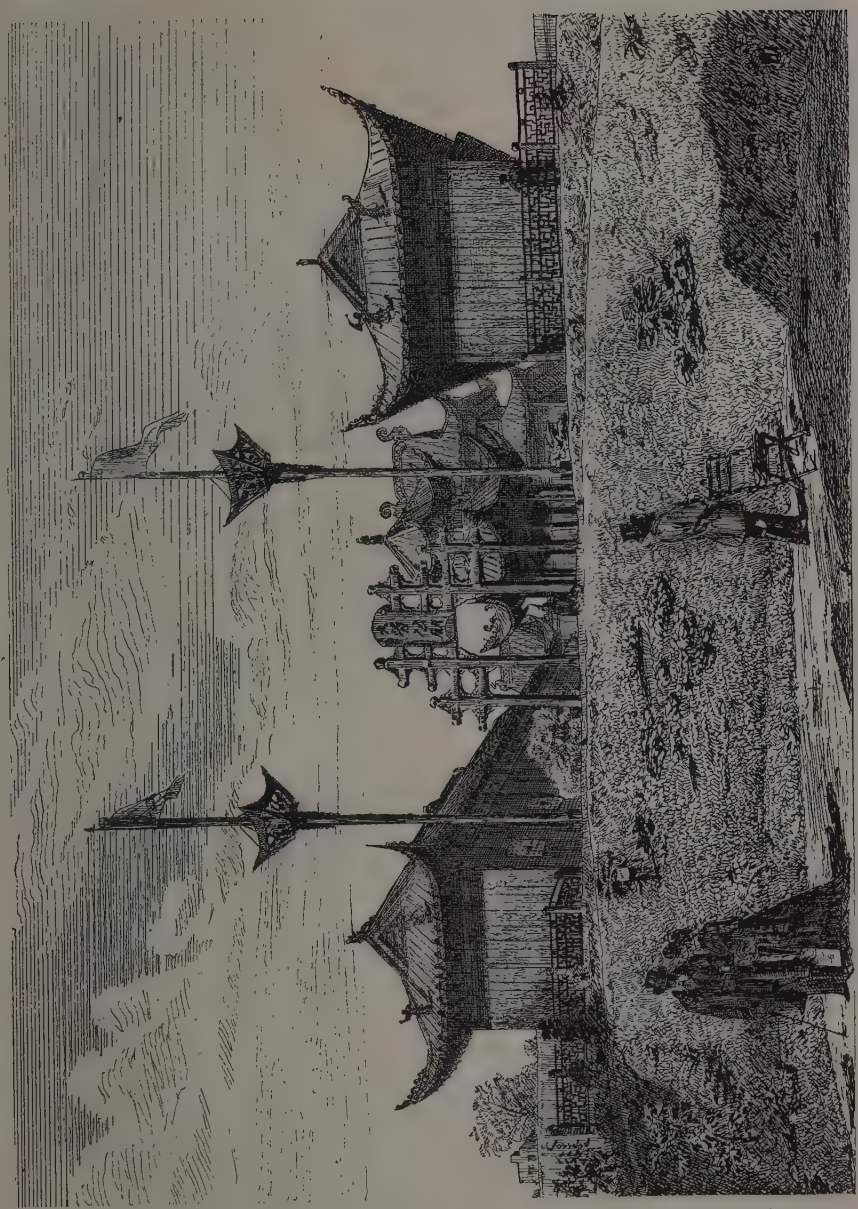
PORTE EN BOIS SCULPTÉ DE LA FERME JAPONAISE (Jardins du Trocadéro.)

vestibules donnent accès à la fois sur les dégagements de la salle des fêtes et sur les longues galeries latérales d'Exposition, de forme courbe concave, qui, subdivisées en trois tronçons par des pavillons d'entrée intermédiaires et arrêtées à leurs extrémités par de solides pavillons de tête, embrassent tout le sommet de la colline. Les galeries latérales d'Exposition sont doublées, du côté du Champ de Mars, de portiques à colonnes, qui reliés par la galerie qui pourtourne la salle des fêtes, s'associent pour offrir au promeneur un plain-pied de plus d'un demi-kilomètre, du haut duquel on embrasse le panorama grandiose de Paris.

Cette disposition générale, si simple et par suite si imposante, constitue, il faut bien le dire, un monument d'un caractère tout nouveau et d'un effet par suite saisissant.

On a bien vite dit que notre temps ne possède pas d'architecture qui lui soit propre; on accorde bien, tout au plus, qu'un renouveau d'études porte nos architectes vers l'éclectisme; mais les gens du métier, les architectes presque seuls savent quelle transformation latente, mais profonde, subit en ce moment notre art architectural contemporain. Depuis bientôt cinquante ans, les tendances nouvelles se sont essayées en nombre d'œuvres, sinon également réussies, assurément très modernes, aussi bien dans l'architecture monumentale que dans l'architecture privée. C'est qu'en effet, pour que l'art de l'architecte apparaisse en un épanouissement nouveau, il faut que les programmes qui lui sont donnés soient renouvelés comme les besoins dont ils doivent être l'expression. On comprend que des monuments religieux imposent une architecture en quelque sorte hiératique, que des monuments dont l'expression morale doit être la dominante, ou que des monuments dont la fonction utile est invariable, ne puissent ni inspirer ni permettre une transformation accusée des formes consacrées; mais qu'un monument soit réclamé par certains besoins nouveaux de notre état social modifié, de nos goûts et de nos penchants modernes, aussitôt l'art monumental s'affirme en des créations pleines d'une saveur inconnue.

Il nous serait aisé de citer les monuments de ce XIX^e^ siècle qui revêtent un caractère d'art particulier, malgré la similitude à peu près constante des programmes imposés; toutefois, c'est surtout dans un certain ordre de monuments voulus par des nécessités toutes modernes, c'est par l'application sincère de procédés et d'éléments de construction incessamment multipliés par la science, que notre art architectural trouve l'occasion et le moyen de revivifier son inspiration. C'est ainsi, en s'appliquant sans réserve à contenter des programmes nouveaux, en faisant appel à toutes les ressources de l'invention scientifique pour



PAVILLON CHINOIS DES JARDINS DU TROCADÉRO

mettre en œuvre sa pensée, que l'art architectural dépouille peu à peu sa parure, plus conventionnelle que raisonnée, pour rajeunir sa beauté par la vérité des formes accusées et la logique de la décoration.

C'est par cette constante recherche de l'utile et du vrai, c'est par le caractère qui en découle, c'est par l'expression, qui est la vraie beauté en tant qu'architecture, que le monument de MM. Davioud et Bourdais affirme à la fois sa raison d'être et la beauté moderne monumentale.

Le palais du Trocadéro, en effet, n'a pas été seulement imaginé pour servir de toile de fond à l'Exposition du Champ de Mars et pour masquer par un développement superbe d'architecture les bâtisses des hauteurs de Chaillot. Un besoin d'ordre supérieur a été son origine, a assuré son avenir et marqué sa place parmi les créations d'utilité publique.

Une des gloires de ce siècle aura été d'avoir consacré ce principe : que l'art ne doit pas seulement servir aux jouissances esthétiques de quelques-uns, mais que, dans nos sociétés modernes transformées, il doit être un élément de prospérité et de moralisation pour les peuples. Étant donné que l'art multiplie la valeur de la matière, il était nécessaire que le moindre artisan pût profiter de ses enseignements et de l'étude de son passé pour concourir par un labeur intelligent à la richesse commune. En conséquence, la nécessité s'est imposée de créer des musées, non plus seulement destinés à abriter de hautes et idéales conceptions, mais surtout propres à recueillir comme de précieux modèles tous les débris des industries au temps passé et disposés, par des classements méthodiques, pour reconstituer l'histoire générale de l'art dans tous les temps et chez tous les peuples.

D'autre part, on n'a pas voulu que les travaux de l'industrie, que ceux des arts de la forme et de la couleur eussent seuls le droit et la possibilité de se produire dans le grand concours offert à toutes les nations. On a voulu que l'art, dans toutes ses manifestations, que la pensée, même dégagée des interprétations de la matière, que la pensée, sous toutes ses formes, pût apparaître librement.

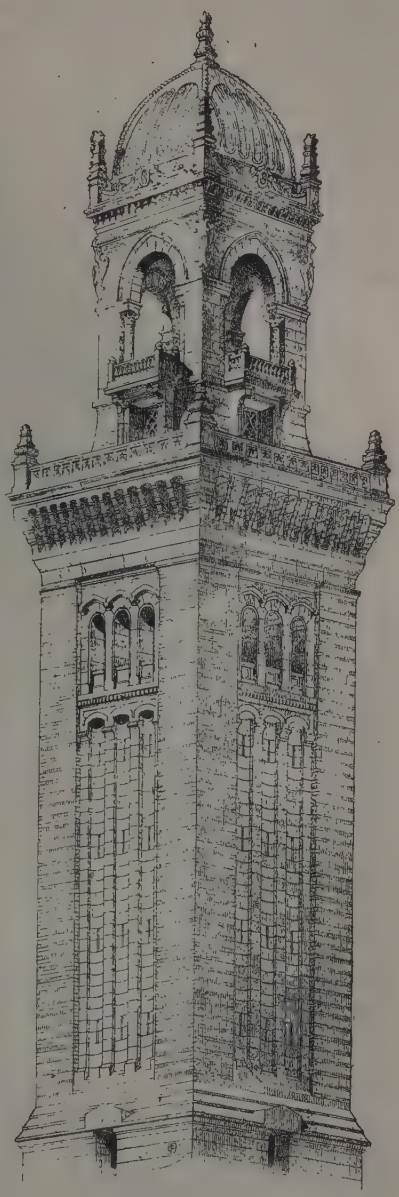
C'était avec juste raison donner une place importante à la musique dans notre grande Exposition ; c'était inviter la parole à se faire entendre au milieu de congrès et de conférences, et provoquer, dans l'ordre de l'intelligence et de la science, les constatations, les comparaisons, les lumineuses controverses. De là, la nécessité de salles pour la réunion de congrès et de conférences ; de là enfin la création reconnue indispensable d'une vaste salle destinée à produire non plus seulement devant un public restreint, mais devant de nombreuses assemblées, les grandes œuvres symphoniques des compositeurs français et étrangers. C'était con-

vier un peuple immense à prendre sa part des joies sereines et bienfaisantes de la musique. Le palais du Trocadéro est la résultante de ce beau programme; et MM. Davioud et Bourdais n'ont pas failli à la lourde tâche qui leur était confiée.

Si nous considérons leur œuvre dans son enemble au point de vue pratique, nous la voyons bien répondre au but proposé. Une vaste salle s'élève au milieu du palais comme le temple de l'Harmonie. Immense, bien ajourée, elle offre au public plus de 4,500 places bien disposées pour voir et entendre, dégagées par des escaliers nombreux et des issues multipliées qui donnent sur les galeries extérieures ou intérieures.

La partie réservée à l'orchestre est disposée pour recevoir 350 musiciens ou choristes, auxquels un orgue de 4,070 tuyaux, monument de M. Cavaillé-Coll, peut venir prêter l'appui de sa voix formidable ou le charme de ses accents célestes.

On a dit que la salle de MM. Davioud et Bourdais était trop sonore et que quelques détails d'orchestration se confondaient dans une certaine répercussion des sons. Mais l'excès est-il ici un défaut? et que serait-il arrivé si, au lieu d'une sonorité excessive, obtenue en quelque sorte volontairement par une étude patiente et réfléchie, la salle eût été sourde, si les sons y eussent été étouffés? Le défaut serait irrémédiable à tout jamais; tandis que si, aujourd'hui, il y a réellement excès dans la sonorité, quelques tentures



TOUR DU TROCADÉRO
(Dessin de l'architecte, M. Davioud.)

disposées au pourtour de la salle en auront bien vite raison. Mais je veux chercher ailleurs la cause de cette opinion émise un peu rapidement par quelques-uns. Étant admis qu'une salle de musique doit être en quelque sorte un instrument résonnant, il convient encore de rechercher quel genre de musique cet instrument peut rendre le plus heureusement. Vous ne sonnerez pas une fanfare sur un hautbois, et un instrument de cuivre ne saura traduire les tendresses d'une idylle pastorale. On choisit donc ou l'on crée l'œuvre musicale en vue d'une salle plus ou moins grande, plus ou moins particulièrement disposée. Et c'est ce que font d'ordinaire avec soin les compositeurs et les impresarii.

Or l'expérience était à faire pour la salle du Trocadéro; et peut-être a-t-on voulu y présenter toutes œuvres musicales, sans assez tenir compte de la nature de l'œuvre par rapport aux dimensions de la salle. On a reconnu, en effet, que les rythmes trop torturés, que les harmonies trop juxtaposées ou trop compliquées, si chères à l'école contemporaine, y apparaissent quelquefois de façon confuse et peu saisissable; tandis qu'au contraire, tout rythme franc, toute harmonie simple y gagnait en puissance et en grandeur. Aussi voulons-nous ici repéter l'opinion d'un grand maître de l'art français, nous disant à l'une des premières auditions : « Cette salle sera un bienfait pour l'avenir de notre musique. Il ne suffira plus ici de faire de la science, il sera nécessaire de montrer des idées. Dans cette salle, il faut de la musique *à fresque*, la pensée doit y dominer par la forme et le dessin ! » Notre grand maître faisait ainsi de la salle du Trocadéro le plus bel éloge qu'on en pût faire, et l'expérience lui a donné raison. Car c'est, sans conteste, la *Gallia*, de Gounod, cette œuvre simple et héroïque, qui a produit dans la nouvelle salle le plus puissant effet.

Je n'ai pas besoin de dire que les salles des conférences ont utilement réuni de nombreux congrès et prêté leur chaire à de nombreux orateurs. Je ne crois pas davantage devoir rappeler que les galeries du palais ont abrité, dans une ordonnance magnifique des collections merveilleuses, qui ont été à la fois un spectacle sans pareil et un enseignement des plus précieux.

Quant au caractère décoratif du palais du Trocadéro, il ressort de la fonction bien apparente des différentes parties de l'édifice. Rien d'inutile dans ce magnifique déploiement d'architecture qui, du côté du Champ de Mars comme du côté de la place du Trocadéro, accentue ses salles, ses vestibules, ses galeries, ses portiques, ses escaliers, en un mot tout son organisme, avec une fière simplicité. Aussi quelques-uns ont-ils accusé la nudité du grand pignon à redents qui, sur la face du nord, reçoit l'adossement de la conque de l'orchestre. On comprendra par suite aisé-

ment que ce vaste pignon ne pouvait se décorer et se trouer de baies non motivées. Mais que les impatients prennent patience. Ce pignon, divisé en neuf travées verticales, ne sera complet que lorsque des statues viendront couronner et silhouetter cette grande muraille, et que de grandes figures, les neuf Muses, exécutées en mosaïque sur fond d'or, viendront illuminer les arcatures supérieures. Ainsi du moins ont proposé les architectes, et nous voulons espérer qu'il sera ainsi donné un magnifique frontispice à leur monument.

Nous aimerions nous y promener longuement, à loisir, pour étudier



TRIBUNE DE LA SALLE DES FÊTES, AU PALAIS DU TROCADÉRO

en détail le décor de toutes les parties. Entrant par la place du Trocadéro et traversant les vestibules, dont les poutraisons en fer du plafond sont portées par de puissantes colonnes monolithes en marbre du Jura, nous irions tout d'abord sous la colonnade extérieure, invités par le magnifique panorama qui, depuis le dôme de Saint-Augustin et les sommets de la butte Montmartre, s'étend jusqu'aux coteaux verdoyants de Meudon, de Sèvres et de Saint-Cloud. Puis, avides de mieux voir et de tout voir, nous nous confierions à l'un des ascenseurs qui desservent les tours et qui en sont en quelque sorte la raison d'être. Transportés sans fatigue au sommet, d'une hauteur vertigineuse de plus de 80 mètres, nous saisirions, véritablement à vol d'oiseau, le plan général du vaste monument, l'ensemble de ses couvertures et de ses coupoles, et le vaste comble à pan pyramidal, couronné par la belle Renommée en

cuivre repoussé de Mercié. Nous pourrions, de ces sommets, redescendre sur la galerie extérieure découverte, qui forme terrasse au-dessus du portique à deux étages enveloppant la salle. Nous aurions ici sous



FRAGMENT DE LA FRISE PEINTE PAR M. LAMEIRE DANS LA SALLE DES FÊTES

(Croquis de l'artiste.)

l'œil les trente statues qui décorent le sommet de ce portique, nous pourrions étudier de près l'appareil bien réglé de la construction en moellon, avec bandes interposées de marbre sampans, dont la couleur rose violacé s'harmonise bien avec les tons rouges, bleus, verts, jaunes et or des mosaïques vénitiennes qui s'incrustent dans les frises et les tympans.

Au-dessus de cette terrasse, la muraille de la salle s'élève circulairement sur une hauteur de 15 mètres. Elle est percée de neuf baies plein

cintre garnies de meneaux en pierre. Entre elles sont ajustées huit tourelles carrées, qui épaulent le mur courbe, et dans lesquelles de petits escaliers à vis permettent d'arriver aux tribunes de la salle ménagées au niveau de la terrasse, et qui ont pour profondeur la saillie même des tourelles. Nous pourrions alors pénétrer dans la salle. De ces gradins supérieurs la salle paraît encore plus solennelle et imposante.



FRAGMENT DE LA FRISE PEINTE PAR M. LAMEIRE DANS LA SALLE DES FÊTES

(Croquis de l'artiste.)

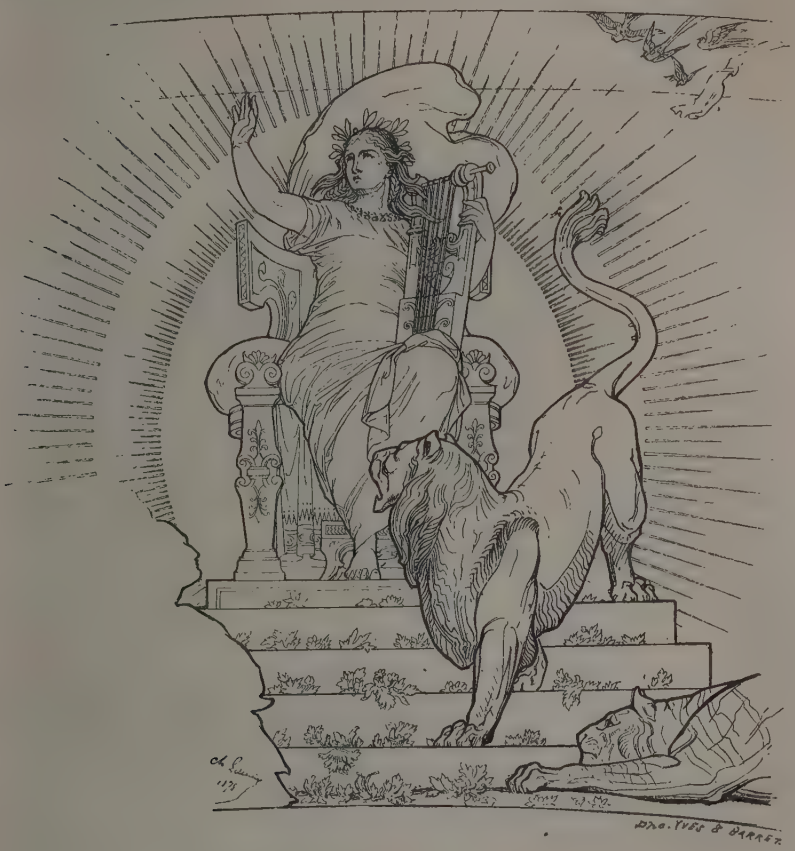
C'est en quelque sorte la sensation que l'on ressent au sommet du Colisée. En face se déploie la superbe frise que M. Lameire a peinte au-dessus du grand arc qui surmonte la conque acoustique de l'orchestre. M. Lameire y montre la France sous les traits de l'Harmonie. Assise sur un trône d'ivoire, la lyre à la main, elle adresse l'hymne de bienvenue aux nations réunies autour d'elle. A ses pieds, les peuples barbares s'accroupissent en paix comme des bêtes fauves charmées. Il faudrait longuement décrire cette vaste composition, qui affirme de plus en plus le grand talent du jeune maître. Mais nous n'avons que le temps de donner un coup d'œil à la décoration générale, au magnifique plafond

à structure accusée et à zones concentriques, qui semble suspendre un large velum au-dessus de la salle. Au centre rayonne un magnifique réseau de palmes et de lauriers. Nous voudrions louer la noblesse des deux loges d'avant-scène, ornées de statues allégoriques par M. Blanchard; nous voudrions dire l'ampleur du vaste cadre qui enveloppe l'orchestre. Mais les quelques pages dont nous disposons sont impuissantes devant l'immensité de ce monument, auquel il faudrait consacrer un volume tout entier. Quittons donc la salle, prenons la longue galerie qui réunit les deux salles de conférences, descendons par l'un ou par l'autre des deux grands escaliers d'extrémité, dans lesquels l'ossature en fer sert si bien la décoration des voûtes, et sortons du palais en suivant l'une des grandes galeries de l'art rétrospectif.

Il nous faut donner un dernier coup d'œil à ce magnifique ensemble. Aussi bien nous n'avons encore rien dit de la cascade, de ses pentes si bien ménagées, de ses eaux si bien distribuées et utilisées pour l'effet. Cependant un regret nous prend. Nous avons peine à comprendre comment le château d'eau, qui sert de point de départ à la cascade, se relie à la base du monument. Il y semble seulement accolé et n'en fait pas partie essentielle et intégrante, si bien que la nappe d'eau qui tombe de la partie supérieure semble s'échapper des galeries enveloppant la grande salle centrale. Nous croyons bien savoir qu'un grand motif de décoration central donnait, dans le projet primitif des architectes, une origine en quelque sorte vraisemblable à cette cascade et que la seule raison d'économie en a empêché l'exécution. S'il en est temps encore, nous souhaitons vivement qu'on donne aux architectes les moyens nécessaires pour compléter cette cascade, qui semble aujourd'hui un beau corps sans tête.

Mais, me dira-t-on : « Vous ne nous avez pas encore parlé du style du monument. Les uns le prétendent byzantin, les autres arabe, ceux-ci roman, ceux-là grec, et encore d'autres florentin. Quel est son style en somme? » C'est qu'en effet, la première chose que désire savoir le public sur une œuvre d'architecture, c'est à quel style il appartient. Une fois classé dans un style bien connu, il est définitivement jugé. Je dirai du palais du Trocadéro qu'il est à la fois grec, roman, byzantin, arabe, florentin si l'on veut, et qu'en même temps il n'est rien de tout cela. Il appartient à la famille des monuments essentiellement modernes, dont je parlais plus haut, qui procèdent des monuments du passé non par une imitation de formes, mais par une application de principes. Et c'est en vertu de ces principes immuables de vérité et de logique que nous voyons le palais du Trocadéro accuser si franchement au dehors ses formes intérieures, et se parer, dans toutes ses parties, de sa construction

même sincèrement mise en honneur. Quant au décor ornemental proprement dit, nous ne saurions trop en louer l'élégance digne et l'invention toujours mesurée. M. Davioud nous a, de longue date et dès ses



GROUPE CENTRAL DE LA FRISE PEINTE PAR M. LAMEIRE DANS LA SALLE DES FÊTES.

(Croquis de l'artiste.)

premières œuvres, donné la mesure de ce goût si sûr et si délicat, qui depuis a marqué d'une empreinte constante et très personnelle ses nombreux travaux. Mais nous ne voulons pas séparer aujourd'hui les noms de MM. Davioud et Bourdais. Unis dans un même labeur, qui a enfanté en dix-huit mois un palais sans rival, il faut les unir dans une même gloire bien méritée.

Nous ne pouvons terminer cette trop longue étude sur l'Architecture

moderne et rétrospective au Champ de Mars et au Trocadéro sans chercher à en dégager un enseignement dominant. Ainsi portons nos regards vers l'architecture du passé; nous la voyons nous proposer, dans ses dispositions et dans ses formes, des modèles de convenance et de sincérité. Constatons que notre art contemporain revient à ces principes de sagesse. Fortifié par la science moderne, il renouvelle les traditions du passé, en satisfaisant des besoins nouveaux. Nous voyons aussi la couleur, sensation nécessaire aux peuples comme aux individus, servir de complément à la forme dans toutes les manifestations architecturales de l'art aux temps passés. Or, il faut le reconnaître, la couleur est de nouveau aujourd'hui le grand objectif de tous les arts et de toutes les industries servies par les découvertes de la science. Une telle somme d'efforts, efforts si manifestes au Champ de Mars et au Trocadéro, entraîne certainement notre architecture vers une renaissance de la polychromie monumentale, sans laquelle notre art, répudiant les traditions du passé, renonce à l'un de ses plus puissants moyens de séduction. Comme nous le disions dernièrement dans une conférence au Trocadéro, il faut, courageusement, hardiment, reprendre les traditions anciennes de polychromie; mais les reprendre pour les transformer, pour les harmoniser avec nos goûts et nos mœurs, et, surtout, pour les mettre d'accord avec les éléments si multiples de notre construction moderne. La polychromie, ainsi renouvelée, ne se réduira plus seulement, comme à certaines époques du passé, aux superficielles colorations qui rehaussaient de leur éclat passager les formes monumentales. Les colorations nouvelles empruntées aux terres cuites et émaillées, aux mosaïques, aux marbres, aux pierres variées de tons, aux métaux et aux bois apparents, feront désormais corps avec l'édifice et s'éterniseront ou périront avec lui. Notre polychromie moderne sera le rayonnement du Vrai.

PAUL SÉDILLE.



LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

V.

LES TISSUS ET LES BRODERIES.



Les études que nous avons déjà publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sur d'anciennes broderies, nous conduisent à parler aujourd'hui des travaux contemporains qui viennent d'être exposés dans les vitrines du Champ de Mars.

A part l'ornement d'église, qui continue à être l'objet de sérieuses études, nous ne nous occuperons du costume qu'à de très rares exceptions.

Notre but est de visiter les expositions des diverses nations et de rechercher les produits qui intéressent l'art décoratif, en commençant par les tissus et les broderies d'ameublement.

Les Pays-Bas, par lesquels nous commençons notre visite, nous montrent quelques tapis de Delft et d'Amersfort aux dessins orientaux et aux couleurs sombres.

En entrant dans la section belge, nous sommes arrêté par les tapis-

series de la fabrique royale de Malines, dirigée par M. Braquenié. Ces tentures sont destinées à l'ornementation de l'hôtel de ville de Bruxelles. L'une représente le Serment des escrimeurs; l'autre, le Serment des arquebusiers. Ces tableaux, formés chacun de groupes de deux personnages, sont la reproduction des maquettes de Willem Goets. Deux autres tableaux, composés chacun d'un personnage, représentent les orfèvres et les tapissiers, et sont à l'état de projet, figuré par une maquette réduite.

La fabrique d'Ingelmuster a certainement beaucoup à faire pour adoucir ses teintes et modérer l'exagération de ses dessins; mais l'exécution est bonne, et quelques efforts permettront à cette maison de prendre un rang très honorable dans la fabrication des tapisseries.



BANDE SATIN ET VELOURS.
(Exposition de M. Drachsler, de Vienne.)

La peinture décorative de M. Lanneau est un excellent modèle de tapisserie. Une figure de femme, dans le style flamand du XIV^e^ siècle, est vêtue de gris et se détache sur un fond d'or. La bordure très sobre est en camaïeu sur fond bleu. Rien n'est séduisant comme cette belle étude de grandeur naturelle, à laquelle il ne manque qu'un peu de solidité de l'exécution par le métier.

Nous attendions de l'exposition autrichienne une exposition plus importante. MM. Giani, Ivinger, Kronig, Fix, etc., soutiennent avec honneur la réputation de leur pays, mais nous leur préférons de beaucoup les produits de M. Drachsler.

Cet exposant nous montre non seulement la passementerie, mais encore les tissus qu'il fabrique. Ces tissus sont composés de bandes verticales ou horizontales, pour ameublement. L'exécution est généralement velours sur satin ou sur reps; les dessins sont d'un art élégant et exécutés avec une correction qui indique une fabrication très avancée et très surveillée. Notre dessin ne peut rendre le charmant effet de couleurs velours et satin, à deux et trois tons, d'une harmonie, d'une vigueur que l'on ne trouve, hélas! que rarement dans les produits de cette nature.

L'Angleterre ne se lasse pas de faire de grandes et sérieuses études; témoins en sont les popelines et les reps de MM. Pim frères. — MM. Willis, Mitchels, Tomkinson et C^ie^ exposent de très beaux tapis, dans le style

oriental. Le dessin est sagement combiné et le coloris un peu sombre, mais harmonieux et bien équilibré avec les grandes lignes du dessin. Ces qualités font ressortir la médiocrité des tapis à fleurs et à personnages.

Ne quittons pas cette partie de la section anglaise sans reporter notre



LAMPAS POUR AMEUBLEMENT.

(Exposition de MM. Mathevon et Bouvard, de Lyon.)

souvenir sur les brillantes expositions des grands tapissiers Howard, Collinson et Cie.

Il y a dans ces travaux une grande étude des choses de l'art, une profonde connaissance des ressources professionnelles et une heureuse

application aux mœurs anglaises. Si tout n'y est pas entièrement réussi, l'homme de goût y trouve, du moins, d'heureux résultats dans de bons et nombreux produits, et de très sérieux efforts même dans les créations les plus médiocres.

Traversant les galeries des Beaux-Arts pour rentrer en France, nous arrivons à l'exposition lyonnaise. Les Lyonnais ont de tout temps exposé collectivement, et si leur intérêt en profite, c'est au détriment de la personnalité et de l'originalité de leur exposition. Grâce à cette triste organisation, non seulement on trouve difficilement l'exposition que l'on cherche, mais une fois qu'on l'a trouvée, il est difficile de savoir où elle commence et où elle finit. Les étoffes pour ameublement sont peu nombreuses, mais n'en sont pas pour cela moins remarquables. MM. Tassinari et Chatel, à part quelques excentricités d'un goût douteux, ont de bons produits, surtout de grands tissus dans les styles chinois et japonais; d'autres étoffes, lampas, velours, n'apportent pas des éléments bien nouveaux, mais complètent un heureux ensemble. MM. Mathevon et Bouvard ont une exposition très variée de tissus. Les velours y tiennent surtout une large place. Nous donnons le dessin d'un velours marron sur satin. Il est d'un très bon style et d'une très bonne exécution.

Ces velours se font remarquer par l'heureuse échelle à laquelle ils sont dessinés. Cette qualité est plus rare qu'on ne pense ; nous la trouvons à un haut degré dans les produits de M. Lamy et Giraud. La collection de lampas, de velours est très belle et très variée. En épurant les dessins classiques du dernier siècle, les fabricants sont en même temps dans une voie de progrès réel, et c'est un excellent exemple donné à la fabrication lyonnaise, trop souvent tentée de s'endormir entre la mode et la routine. La maison Pin et Clunet est plus en progrès encore et expose des produits d'un art avancé. Nous ne pouvons qu'engager ces fabricants à persévérer dans cette voie, en se méfiant des tonalités sombres et indécises. Il est toujours plus facile d'être harmonieux dans ces conditions mais les dessins de MM. Pin et Clunet sont assez solidement construits pour supporter le poids d'une coloration vigoureuse.

Quittant les tissus de soie pour les tissus de laine, nous sommes fort embarrassés par le grand nombre de bons produits qui sont exposés. M. Bournaret montre un très joli meuble paysage d'une exécution de tons très fins ; près de là, M. Wallet se livre entièrement à la restauration et à la reproduction d'anciennes tapisseries; rien n'est plus parfait que sa goutière Henri II en carrés de verdures. Il y a un but et un point de départ très pratiques dans la spécialité de ce dernier exposant.

M. Cleis imite les tapisseries par la peinture. Ses grandes figures sur reps sont les plus beaux spécimens que nous ayons vus parmi les in-



REPS POUR AMEUBLEMENT.

(Exposition de M. Chocquel, de Paris.)

nombrables restaurations de tous procédés soit-disant authentiques.

MM. Mourceau et Leduc ont exposé de très bons velours dans le style Louis XIII et Louis XIV. Les dessins sont non seulement d'un excellent

style, mais de très bonnes proportions, largement et finement coloriés. Il est à regretter que des montures sans aucune valeur accompagnent ces excellents produits.

Les tissus de MM. Dupont et Hervé, pour être plus modestes, n'en sont pas moins en tous points admirablement réussis. Ce sont des reps, des lampas, des damas, tous d'un excellent dessin, d'une franchise et d'une finesse de teinture que nous avons rarement rencontrées.

Les tapisseries imitées mécaniquement par M. Tresca conservent leur supériorité sur les produits similaires ; l'imitation est non seulement parfaite, mais les dessins sont bien choisis et tout peut faire espérer que, dans les mains du jeune fabricant, ces travaux ne sont que le point de départ d'une industrie nouvelle.

MM. Chocquel, au milieu de tapisseries de tons clairs et souvent durs, ont d'excellents sièges.

Nous donnons un spécimen de dossier de chaise dans le style allemand du XV^e^ siècle. Le fond est noir ; les figures, coloriées au naturel dans des tons fermes, sont dans d'excellentes proportions.

Les villes de Tourcoing et de Roubaix tiennent une excellente place et leurs produits se signalent par de grandes qualités artistiques et industrielles. Les velours sont surtout heureusement traités.

Au milieu des meilleurs fabricants, M. Catteau résume dans ses produits les qualités de l'importante et intelligente fabrication de Roubaix et de Tourcoing.

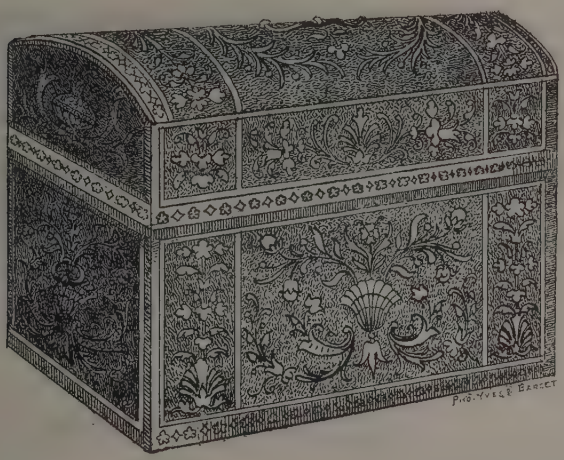
Les tapis exposés par les fabricants de Nîmes sont dans une voie généralement mauvaise, imitation de dessins de Louis XV et des époques postérieures. Rinceaux, figures, grandes fleurs sans caractère, dessin ni proportions et enfin tout le répertoire du mauvais classique. Il est malheureusement probable que ces produits se vendent. Espérons qu'il en est de même des produits de M. Boulla, de Nîmes, qui font une heureuse exception. Il y a un grand effort dans les compositions modernes et de sérieuses recherches dans les restaurations et les imitations des anciens travaux. Nous ne doutons pas que M. Boulla ne persévère et nous espérons que son bon exemple décidera les confrères nîmois à le suivre dans la seule bonne voie, la production contemporaine sérieuse et raisonnée, basée sur l'étude des bonnes époques anciennes.

M. Bonnat imprime des tissus qui imitent le velours. La sûreté de la gravure et le choix du dessin nous ont frappé. Que M. Bonnat perfectionne sa fabrication et la valeur de sa teinture et il peut être sûr du succès.

D'autres classes nous ont offert de nombreux spécimens d'impressions qui toutes imitent quelque chose ; un procédé imite la moire, l'autre le

velours, beaucoup la tapisserie. Il serait à désirer que l'impression eût un but autre qu'un éternel pastiche qui tourne plus à la caricature qu'à l'imitation. Que les industriels qui en sont capables dirigent leurs artistes dans une voie de création nouvelle et vraie. Qu'ils se rappellent l'Exposition de Mulhouse en 1867, et ils sauront quelle route ils doivent suivre.

La broderie d'ameublement a pris, au point de vue de l'art, une très



COFFRET BRODÉ

(Exposition de M. Danthoine, de Paris.)

grande importance dans tous les pays du monde ; elle s'est développée dans de telles conditions qu'elle occupe partout une place importante et qu'elle est le reflet d'un art élevé.

Les colonies portugaises de Goa nous offrent de très curieuses broderies exécutées sur des dessins français du XVII^e^ siècle. La main-d'œuvre en est très perfectionnée et offre ce caractère bizarre que les matériaux employés sont de provenance chinoise et que l'exécution a le caractère essentiellement chinois.

Dans la section suisse, l'exposition de M. Steiger résume toute sa fabrication nationale, soit à la machine, soit à la main. Les procédés

sont employés tantot isolément, tantôt simultanément; la broderie, destinée à des stores ou à des rideaux, est souvent mélangée de couleurs. Les moyens sont variés, l'exécution intelligente; les dessins sont peut-être un peu froids, mais corrects et bien choisis.

L'exposition suédoise consistait principalement dans les travaux d'une société intitulée l'OEuvre du travail manuel. Cette œuvre, fondée et dirigée par M^me^ la baronne d'Adlespare, forme une quantité d'excellentes ouvrières et poursuit, en l'atteignant, un but moralisateur de l'ordre le plus élevé. Les travaux étaient non seulement variés dans leur but, dans leurs matériaux et dans leur exécution, mais ils avaient encore le charme d'un caractère national tout particulier. Nous donnons ici le détail d'une



GOUTIÈRE ET PORTIÈRE (page 939) BRODÉES

(Exposition de M. Maincent, de Paris.)

bordure de tapis brodée en soie de couleur vive sur un fond de drap noir gros vert. Le sentiment décoratif est très prononcé.

L'Angleterre n'offre de produits vraiment intéressants, dans cet ordre d'objets que les broderies exposées dans le petit salon du pavillon du prince de Galles. A la hauteur des portes régnait une large frise dont le style était, il est vrai, japonais, mais d'une exécution européenne, pour ne pas dire française. Les brodeurs français ont exposé des bons produits, à commencer par M. Danthoine, dont nous reproduisons un coffret brodé sur fond de drap bronze. La pièce principale de son exposition était une belle cheminée en chêne sculpté dont les pleins étaient garnis de velours vert brodé en or dans le style de la Renaissance française. M. Trouvé pousse à ses dernières limites la perfection dans l'imitation des anciennes broderies; les procédés et dessins sont également heureux. Cependant l'œil se fatigue à la longue de ce vieux neuf.

Le blason des princes d'Orléans était exécuté avec une finesse de

dessin et une fraîcheur de ton qui rompait très heureusement sur l'ensemble un peu vieillot de cette exposition, M. Maincent, dessinateur habile, a exposé une très bonne portière Henri II, dont nous donnons le dessin. L'exécution est en soie de couleur lisérée sur fond de drap vert. Le jeune brodeur avait de bonnes études peintes appliquées sur soie. Il y a là, dans ces divers procédés, des points de départ très neufs ; nous aimons moins les exceptions, les broderies en relief d'un modelé faux et exagéré et les travaux à l'aiguille qui reproduisent à s'y méprendre les tissus du métier Jacquart. M. Duval avait exposé tout un ameublement et même une cheminée garnie de velours grenat brodée d'armoiries aux couleurs naturelles et de nielles blanches bleues lisérées d'or. Cet important travail était d'une exécution très habile et aussi d'une très grande finesse et justesse de ton. Ces qualités faisaient passer sur la multiplicité et la surabondance des détails.

Tout en rendant justice aux qualités de coloriste que M. Penon a déployées dans son salon d'angle, nous arrivons avec plaisir devant les trois grands panneaux brodés qui représentent, l'un une figure, l'autre une fête champêtre, le troisième un paysage. Ces trois remarquables travaux renferment les procédés les plus importants de la broderie et trouveraient leur digne place dans un musée spécial aux travaux de l'aiguille.

Nous n'avons malheureusement que fort peu de chose à dire de la broderie en tapisserie. M. Blazy a exposé un tissu intéressant composé de bandes de canevas et de satin fabriqués ensemble. La brodeuse voit l'effet de son travail à mesure qu'il s'avance. Les broderies exécutées sur ce tissu ne sont ni neuves par le procédé ni intéressantes par la composition. M. Helbronner a seul montré quelques bonnes pièces de tapisseries à la main en deux grandes portières de style Louis XIII.

Sous le titre de broderies diverses, nous comprenons certains travaux peu importants, peut-être, par leur nombre et leur valeur commerciale, mais qui sont le plus souvent ou un souvenir du temps passé ou une innovation encore peu expérimentée. Ces travaux sont tous intéressants, car aux points de vue rétrospectifs ou modernes, ils peuvent créer des points de départ entièrement nouveaux. Sans nous arrêter aux quelques broderies que la Suisse mélange de pailles de diverses nuances sur velours rouge, nous trouvons dans l'exposition de Saint-Marin, représentée par Mme Belluzi, un joli tableau brodé au trait de soie noire sur satin blanc. Ce genre de travail était souvent exécuté en Espagne et en Italie aux deux derniers siècles.

Ces deux pays sont avec la Belgique les seuls qui aient représenté ce travail à l'Exposition de 1878. L'exposition des travaux de ce genre était à Vienne beaucoup plus nombreuse et ces travaux venaient presque tous de l'Italie septentrionale. M. Rectem, de Bruxelles, a compris ce même travail dans un sens tout opposé, en brodant en fil d'or un portrait du roi des Belges sur velours noir. Le dessin est admirablement conservé et le modèle très heureusement obtenu par les mélanges de soies vieil or. Lorsque ce brodeur cherchera dans ses compositions des éléments complètement décoratifs et qu'il apportera à la préparation de ses dessins une plus précise correction, il peut s'attendre à de réels succès.

M. Richter, de Vienne, nous montre une variété de menus objets brodés dans un goût tout européen. Ces objets sont des sièges, des coffrets, etc. Nous regrettons seulement que l'échelle de ces dessins soit généralement réduite. Une dimension plus grande et une exécution plus large eussent mis à son vrai jour la valeur réelle de ces beaux travaux si finement exécutés.

Dans la section espagnole, Mme Savouré a exposé divers tableaux brodés en laine et soie; les deux meilleurs sont la *Mater dolorosa* et une figure d'homme, étude moderne. Ces deux travaux sont très-remarquables non seulement par la perfection du dessin, la justesse du coloris, mais encore par la nouveauté et l'imprévu de l'exécution. Nous trouverons certainement plus tard, dans l'exposition des Gobelins et de Beauvais, des broderies plus régulièrement parfaites, mais nous n'en verrons pas une seule d'une exécution aussi originalement intelligente.

Dans la section française nous trouvons de très intelligents spécimens de produits exécutés par diverses variétés de machines à coudre. Il y a certes beaucoup à espérer, mais rien de plus pour le moment. D'un côté, les dessins sont peu appropriés à l'exécution, d'un autre côté, la machine n'est pas assez parfaite en elle-même ou parfaitement dirigée pour reproduire dans de bonnes conditions les dessins qu'on lui confie. Nous devrons donc attendre des résultats meilleurs et laisser pour le moment la machine à coudre à un emploi purement industriel.

La machine à broder, si utilisée en Suisse, principalement pour les broderies blanches, donne en France de très bons résultats. M. Marlière brode de grands ameublements d'une excellente exécution; il devra



DÉTAIL BRODÉ D'APRÈS DES MOTIFS SUÉDOIS

chercher cependant plus de variété dans ses dessins et plus de correction dans leur style. M. Lemaire dirige ses efforts sur la mode et obtient d'excellents résultats. Dans l'exposition de M. Amand Leblanc nous trouvons de très bons spécimens d'ameublement et de modes; les types en sont variés et l'exécution simple. En un mot, ce brodeur n'a pas cherché à faire donner à la machine un résultat au-dessus de ses forces. C'est donc un bon résultat pour le présent et un bon espoir pour l'avenir. Tous ces travaux montrent des efforts d'un excellent augure; mais ne quittons pas ce genre de travail sans parler des travaux exposés par M. Meunier. De tous, nous préférons la Magicienne, dessinée par M. Mazerolle. Non seulement la composition en est excellente, mais le coloris juste et d'une exécution aussi facile qu'économique. Voilà, certes, encore un genre de travail auquel les manufactures nationales pourraient demander un auxiliaire puissant.

Les dentelles vraies ou imitées et les broderies blanches n'apportent pas à l'art décoratif des éléments bien importants; cependant, quoique la mode accapare presque entièrement les travaux de ce genre et les détourne de l'art, il n'est pas sans intérêt de faire une revue rapide des spécimens qui peuvent nous offrir quelque intérêt.

Le goût des dentelles, tout spécialement, nous semble dans une voie regrettable. La recherche des détails dans le dessin, la finesse d'exécution souvent inutile et exagérée, le manque de mélange des procédés de fabrication, voilà, croyons-nous, les trois obstacles qui s'opposent à un perfectionnement vraiment artistique.

Le Portugal montre dans l'Exposition de Viana quelques types d'anciennes dentelles nationales. La Russie va plus loin, et l'école de dentelles de Moscou attire les regards par ses dentelles dans le genre vénitien pour l'exécution, mais sur des dessins russes. Cette fabrication comprend des types très variés sous tous les rapports, elle est très intelligemment conduite, et il est facile de lui prévoir un prompt et important développement. L'Autriche est également dans une voie d'excellents progrès; elle a compris dans la dentelle le côté décoratif, l'exécution habile et le mélange des procédés.

M. Stramitzer, comme ses concurrents, appelle à son aide les premiers artistes de l'Autriche; ses dentelles dans le genre vénitien sont remarquables sous tous les rapports. Les produits de M. Metzner sont d'un caractère plus large, et le Comité de Bohême nous montre une suite de dentelles d'un bon style et d'une exécution très large.

Les recherches faites par M^me^ Boch, directrice de l'école de Vienne, ont produit d'heureux résultats, et ces dentelles mélangées de métal et de couleur sont hardies, neuves et d'un bon effet. Peu de chose à dire de l'Espagne, représentée par des mantilles d'imitation.

L'Italie, par les dentelles vénitiennes de M. Jesurum, offre un élément nouveau; elles sont d'un dessin très fin, mélangées de couleurs, d'un modelé très habile et d'un sentiment décoratif très déterminé.

Il se peut que cette appréciation fasse sourire quelques gens spéciaux, mais nous profiterons de ce moment de bonne humeur pour les engager à suivre, au point de vue de l'art de la dentelle, les travaux des fabrications de Vienne, de Prague, de Moscou et de Venise.

Dans les produits anglais, les dentelles de M. Howel James ou les

imitations de Mme Cospestake Adam, Mallé et Cie se recommandent principalement par une fabrication soignée et régulière. Mais l'Exposition de Nottingham, principalement, fait regretter le manque d'efforts du côté de l'art.

Tous les autres travaux d'aiguille ont en Angleterre un caractère propre. Les époques du XIVme au XVIIme siècle ont été étudiées avec talent. Seules les industries de la dentelle et du tulle n'ont pas pris part à ce mouvement.

L'Exposition de la Belgique est très importante, et la mode en fait



DÉTAIL DE POINTS COLBERT

(Exposition de MM. Lefébure, de Paris.)

tous les frais. Une grande quantité des objets exposés manquent de caractère déterminé et n'ont d'autre valeur que celui de la finesse du travail.

Il faut cependant tenir compte des difficultés que certains fabricants rencontrent et qu'ils ont surmontées avec le plus réel succès ; ainsi MM. Normand et Chandon font des applications blanches sur dentelles noires de véritables merveilles qui ne sont qu'une partie de leur exposition. La Compagnie des Indes résume dans son immense vitrine tous les travaux de dentelle de la mode. Ces deux maisons ont à nos yeux le rare mérite du mélange des procédés.

M. Robyn-Stocquart se fait une spécialité des dentelles noires et en

a tiré un excellent parti, même dans les produits d'une richesse moyenne.

Les dessins belges sont certainement en grands progrès; il y a à espérer beaucoup de cet heureux symptôme.

Les produits français ont à notre sens un avantage marqué, c'est la variété dans leur emploi. M. Lefébure, tout en exposant le point Colbert, si large et si fin, dont nous donnons ici les spécimens, a traité la broderie de l'ameublement avec une grande supériorité sous le rapport du dessin et de l'exécution.

La même remarque s'applique aux travaux de M. Warrée, auquel nous conseillons cependant une plus grande variété dans les dessins.

M. Pagny, au milieu d'une riche exposition de modes, nous montre une dentelle normande dont nous reproduisons le dessin.

Ce petit travail est peu important peut-être; mais comme il est neuf et original, il a droit à l'attention et à l'encouragement.

Les broderies d'imitation et les tulles étaient exposés en grand nombre, mais il y avait pour l'artiste peu de chose à remarquer. Deux maisons cependant se détachaient de leurs concurrents; les tulles pour rideaux de M. Babey offraient des spécimens très neufs et très pratiques; nous en dirons autant des dentelles brodées à la machine par M. Bonnechaux.

D'autres maisons plus ou moins importantes paraissent s'occuper uniquement de leurs intérêts et attendent patiemment les découvertes et les progrès faits par les hardis éclaireurs que nous venons de nommer.

Les étoffes et la broderie pour ornements d'église étaient, dit-on, peu représentées à l'Exposition de 1878. Mais nous n'en trouverons pas moins des spécimens intéressants chez tous les peuples, qui, sauf l'Italie et l'Espagne, ont envoyé d'excellents produits. Les étoffes de M. Saponikoff, de Moscou, sont spécialement tissées pour les costumes de popes; les étoffes en pièce ont, comme les précédents tissus, le caractère national. Le fabricant juge peut-être inutile de pousser plus avant la finesse de ses produits; mais il sait obtenir, dans des dessins originaux et bien construits, des effets d'un coloris énergique et harmonieux.

La forme des ornements russes lui a permis aussi de donner à ces tissus une belle largeur moyenne, très favorable à l'exécution des dessins.

M. Aldan Heaton expose, dans la section anglaise, un devant d'autel en velours rouge orné d'armoiries et de paons brodés au naturel en soie et en or. L'exécution en est malheureusement un peu lourde, mais le dessin, très archaïque, est bien construit, d'un bon style, et le coloris, chose rare dans les produits anglais, est à la fois éclatant et harmonieux. Le devant d'autel exposé par M. Jones Willis est orné de grandes figures et d'ornements dans le style du moyen âge anglais. Les figures sont tracées avec une grande finesse et très purement dessinées.



DENTELLE AU POINT NORMAND.

(Exposition de M. Pagny, de Paris.)

L'effet général est malheureusement attristé par le coloris sombre et l'exécution lourde de l'ornementation. S'il avait été possible de fondre les qualités de ces deux travaux, on fût arrivé à de merveilleux résultats.

L'Autriche, quoique très dignement représentée, n'a pas envoyé l'équivalent des produits exposés à Vienne en 1873. Cependant il faut rendre justice aux trois excellentes expositions que comprend la section autrichienne. Le couvent du Saint-Enfant-Jésus renferme d'excellentes brodeuses; ce dont témoigne une suite de chasubles brodées en soie et en or dans le plus pur style du moyen âge. Des difficultés de tout genre sont heureusement amenées et habilement résolues; nous regrettons seule-

ment que, dans ces travaux, les parties brodées reposent sur des fonds tissés; il en résulte une inégalité d'effet qui est souvent fâcheuse pour la broderie, lui cause de grands embarras sans lui donner jamais aucun avantage. M. Uffenheimer a pour pièce principale un riche devant d'autel en drap d'or, avec ornements et figures brodés en soie et en or. Le dessin est du style de la Renaissance, très bien colorié et d'une exécution large et fine; les parties d'or brodées ou appliquées sont moins heureusement traitées. Un riche et très complet costume de pope est la pièce importante de l'exposition de MM. Krickl et Sweiger. Ce costume est en lamé d'argent; les parties les plus importantes sont ornées de riches armoiries et d'excellentes figures brodées au trait. Les autres tissus ou broderies sont d'une bonne fabrication régulière, et rien de plus. L'Espagne, qui était si richement représentée dans la section rétrospective, n'a rien dans la section contemporaine. L'Italie n'est pas plus riche. Nous espérons que ces deux nations prendront bientôt une éclatante revanche. Les exposants belges sont peu nombreux. M. Grossé, de Bruges, avait une très riche bannière, consacrée au Sacré-Cœur. Le seul défaut de cette pièce est d'être surchargée d'architecture, d'ornementations, d'emblèmes, de figures, de légendes, etc., dans de telles proportions qu'il est difficile de voir le fond de l'étoffe et de discerner clairement les principaux sujets. Cette réserve faite, on ne peut que louer l'exécution habile de ce travail.

Les produits exposés par M. Leynen Hougaertz sont moins finement exécutés. Les dorures ne sont pas toujours employées avec justesse; mais les dessins sont largement compris et ne manquent pas de qualités.

La ville de Lyon est représentée par M. Henry. Exposition très importante en passementerie, en tissus et en broderie. Il y a souvent un fâcheux mélange de tissus brochés et de la broderie; dans cette dernière, une recherche excessive du détail et souvent une surcharge qui dénature les lignes premières.

Nous avons remarqué dans cette grande vitrine plusieurs objets qui, bien commencés, ont été mal terminés et ont perdu par cela même leurs qualités artistiques. Ces qualités n'ont pu toujours être rachetées par la patience et la finesse de l'exécution. Dans l'exposition de Paris, M. Kreichgauer nous montre un grand ornement en drap d'or brodé or et couleurs, avec figures d'un dessin trop géométrique peut-être, mais rempli de charmants détails et d'une exécution remarquable. Ce brodeur affectionne les compositions de ce genre et varie peu ses productions. Nous avons revu avec plaisir de remarquables mitres à figures et nous aurions désiré revoir une paire de mules exposées à Vienne en 1873. Ces derniers

travaux resteront parmi les meilleurs de M. Kreichgauer. L'ornement de velours rouge brodé en or de M. Dubus faisait un très brillant effet, grâce à la sagesse du dessin et à sa bonne exécution. La broderie de tapisserie pour ornements d'église n'offrait malheureusement rien de digne d'être signalé. Il nous semble que l'ornement d'église peut, dans de justes limites, profiter de l'expérience acquise par d'autres industries



MITRE BRODÉE AUX PETITS POINTS DE SOIE SUR OR.

(Exposition de MM. Biais aîné fils et Rondelet.)

d'art. Dans les travaux que nous avons étudiés, nous avons été frappé de ce qu'ils étaient plus des reproductions de travaux flamands, anglais, allemands ou français du Moyen Age ou de la Renaissance, que des travaux originaux. Le dessinateur, sans prendre une époque pour en faire le pastiche, ne doit-il pas étudier les diverses époques comme un point de départ nouveau qui lui donnera des inspirations nouvelles? Le lecteur voudra bien compléter notre pensée et comprendre la réserve qui est imposée à l'écrivain par le sujet même qu'il traite.

Nous avons dû classer dans un chapitre spécial la broderie orientale, bien qu'elle puisse trouver sa place dans une ou plusieurs des espèces que nous avons énumérées. Mais les produits orientaux sont composés au point de vue de l'art comme à celui de l'exécution d'éléments locaux, l'Europe n'a et ne doit avoir sur leur fabrication qu'une très légère influence. Nous ne croyons pas qu'il soit possible de réunir les merveilles de l'aiguille en aussi grand nombre qu'il vient de l'être fait. Du Japon au Maroc et de la Perse à la Chine nous ne trouvons que d'admirables spécimens qui représentent l'art de la broderie dans les divers pays. Nous sommes heureux de voir entrer dans la consommation européenne la plupart de ces produits, qui nous sont apportés par nos grands négociants.

Ces travaux, toujours si originaux, si neufs et si bien conçus, doivent être pour tous un perpétuel enseignement.

Les Japonais sont toujours les maîtres dans le mélange des procédés. Tissus unis ou brodés, impression, peinture, application, broderies de tous genres, ils utilisent tout avec un égal succès. Leurs dessins, lorsqu'ils sont de grandes dimensions, ont l'air plus agrandis que grands, et leurs petites pièces sont, sous le rapport de la composition, préférables aux grandes. Les tissus brodés sont le plus souvent minces et carteux, mais on y trouve une franchise et une fraîcheur de ton toute spéciale à la fabrication japonaise.

L'exposition présentée par Ko-Scho-Kuaisha résumait l'exposition de broderies dans deux spécimens très différents : un petit panneau de soie bronze représentait de grandes branches de lauriers-roses en fleur. La broderie était faite en soie floche rattachée en couchure par des soies tellement minces qu'un verre grossissant était nécessaire pour distinguer le procédé. L'art ne le cédait en rien à l'exécution : c'était la branche de l'arbre posée sur la soie. La seconde pièce était un grand rideau de fleurs naturelles brodées en application sur fond brodé lui-même en couchure de cordon d'or. Il faut avoir les conditions spéciales de main-d'œuvre de l'Orient pour pouvoir exécuter de pareils travaux dans de telles conditions, mais ces travaux n'en sont pas moins intéressants pour les Européens, qui auront à chercher la reproduction et l'interprétation de ces objets par les procédés qui nous sont propres.



SÉLÉNÉ, PAR M. MACHARD, TAPISSERIE EXÉCUTÉE ET EXPOSÉE

PAR LA MANUFACTURE DES GOBELINS.

(Reproduction d'un dessin de M. Maillart, pour la figure, et de M. Durand, pour l'encadrement.)

Les broderies chinoises étaient aussi importantes par leur nombre que par leur valeur artistique, les paravents et les écrans en grand nombre généralement brodés sur satin. Ces travaux étaient brillants et bien exécutés; nous leur préférons cependant de beaucoup les broderies de costumes exécutées en soie sur satin et sur crêpe. Les compositions très ingénieuses faisaient ressortir une merveilleuse exécution et une coloration vive, harmonieuse et originale. Les expositions de MM. Carlowitz, Foo-Long et Schu-Pao présentaient les plus beaux produits de la broderie chinoise.

Les autres parties des sections de la broderie orientale offrent des caractères différents pour le dessin et pour l'emploi des matériaux.

La Grèce a envoyé deux sortes de produits très opposés : l'un, des costumes d'homme et de femme brodés au crochet et ornés de cordonnets d'or; l'autre, des ceintures et diverses autres parties de costume brodées en soie floche sur lin et mélangées d'or.

Ces seconds travaux sont bien plus intéressants que les premiers, car on y sent non seulement la conservation du style national, mais encore une très grande liberté et une très heureuse naïveté d'exécution.

Le gouvernement d'Annam avait une suite très curieuse de broderies d'ameublement exécutées en plusieurs tons de bleu et de blanc sur fond rouge vif. Les dessins et les matériaux étaient chinois, mais traités avec une largeur d'exécution beaucoup plus accentuée que ne le sont généralement les produits de Chine.

L'exposition du Maroc est la seule qui, résumant les procédés employés en Orient pour les broderies en soie, mêle à ses produits les divers procédés de l'application, et emploie les matières d'or avec une réelle supériorité. Ses travaux ne le cèdent en rien à ceux des Indiens, et ont une supériorité artistique incontestable. Les Marocains ont abordé non seulement tous les genres de broderies, mais ils les utilisent avec une grande intelligence. Vêtements de diverses sortes, housses de chevaux, détails de costumes, sont traités avec richesse et talent.

C'est dans ces remarquables travaux que nous avons trouvé au plus haut point le mélange intelligent des procédés de l'art oriental.

Nous avons gardé, pour finir, l'étude des Manufactures nationales, non que leurs travaux soient parfaits, mais parce qu'ils sont, à nos yeux, un curieux mélange de médiocrité et de beauté, et qu'il est facile

de tirer de cette dernière étude une conclusion logique et surtout pratique. Les Gobelins auraient peut-être dû ne pas exposer les tapis desti-



PÉNÉLOPE, PAR M. MAILLART, TAPISSERIE EXÉCUTÉE ET EXPOSÉE PAR LA MANUFACTURE DES GOBELINS.

(Dessin de l'artiste.)

nés au palais de Fontainebleau ; ils avaient à faire admirer des travaux très remarquables, comme : la Séléné, de M. Machard, auquel l'artiste a

ajouté un élégant encadrement de style Renaissance, ainsi qu'on peut le voir dans l'intéressante reproduction que nous donnons de cette charmante tapisserie; la Pénélope, de M. Maillart, et le Vainqueur, de M. Ehrmann. Les artistes ont depuis longtemps fait l'éloge des tableaux, éloge qui rejaillit sur les tapisseries. Ces œuvres sont essentiellement décoratives, par la proportion, par la composition, par le dessin et par le coloris. La riche exposition des Gobelins renferme d'autres pièces très importantes, mais qui, à notre sens, font trop tableau et pas assez décor. Ce même défaut se fait sentir dans les travaux de la manufacture de Beauvais, travaux toujours éternellement parfaits, et aussi dans quelques cadres qui entourent les compositions modernes. La perfection de l'exécution ne sauve pas le manque de parti pris dans la composition de ces ornements. Nous nous empressons de faire une exception en faveur du cadre dessiné par M. Lameire et qui entoure la Visitation, de Girlandajo, ainsi que pour celui de Machard dont nous venons de parle.

Ce reproche serait peut-être peu important s'il s'agissait d'une exposition ordinaire; mais les produits exposés par les manufactures de l'État ne doivent rien laisser à désirer, ni sous le rapport de l'art, ni sous celui de la perfection du travail. Si les conditions onéreuses dans lesquelles est établie leur fabrication ne leur permettent pas d'avoir une influence très pratique sur la production ordinaire, il n'en est pas de même des lumières artistiques que ces établissements nationaux doivent conserver et répandre.

Il serait facile aux Gobelins de revenir aux vraies traditions décoratives, et les précieux éléments que contient cet établissement lui permettraient d'étendre son influence bien au delà de ses travaux ordinaires. Il serait utile de voir réunis dans un petit musée les divers spécimens des travaux de l'aiguille : tapisserie sur canevas, broderie de différents genres, dentelles, etc. On pourrait alors analyser les anciens procédés et les reconstituer en les comprenant toujours et en les modifiant quelquefois. Nous sommes certain d'avance des éminents services que rendrait cette modeste innovation. La réalisation en serait économique et prompte. Nous avons donc tout lieu d'espérer que nous verrons dans un prochain avenir cette branche de nos industries d'art prendre un nouvel essor et un fructueux développement.

TH. BIAIS.

P. S. — Nous devons remplir pour M. Biais le même devoir que nous avons précédemment rempli pour M. Falize et pour les mêmes raisons de stricte justice. Cette étude sur la broderie à l'Exposition de 1878

serait incomplète et il y manquerait un enseignement essentiel si nous négligions de signaler les œuvres remarquables que la maison Biais aîné fils et Rondelet a mises sous les regards du public dans les classes 18 et 36. Personne n'ignore la part personnelle que notre collaborateur M. Th. Biais a prise dans le grand et légitime succès qu'elles ont obtenu. La haute récompense qui lui a été accordée à cette occasion n'a été que le prix mérité de ses efforts persévérants ; elle a été aussi la consécration d'une compétence en ces matières délicates que nos lecteurs ont pu apprécier de longue date.

La vitrine de MM. Biais et Rondelet, dans la classe 36, renfermait les types les plus excellents de tous les styles applicables aux objets d'usage courant ou aux ornements religieux. Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs la mitre, très remarquable, qui reproduit en broderie l'Annonciation de la sainte Vierge. On remarquera la grâce et l'élégance du dessin, le choix heureux des motifs d'ornementation. Malheureusement notre dessin ne peut rendre la perfection du point d'aiguille. C'est là une véritable œuvre d'art, moins faite pour être portée que pour figurer au trésor des chapitres à l'égal des orfèvreries les plus précieuses. A côté des autels et des statues qui figuraient dans la classe 18, la maison Biais et Rondelet avait placé sous les yeux des visiteurs le spécimen d'un trône pontifical. Les armoiries qui y figurent sont des types très corrects de ce genre d'ornementation.

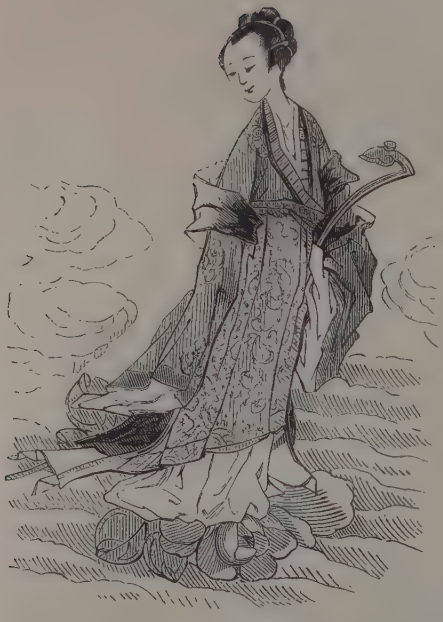
Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer dans cette importante maison l'alliance intéressante d'un certain esprit de nouveauté avec l'observation sévère des traditions liturgiques. Ce serait une erreur de penser qu'en dehors du Moyen Age et de la Renaissance il n'y ait pas d'autres époques qui puissent fournir des modèles à la confection des vêtements sacerdotaux. Le style Louis XIV et même quelques aspects du style Louis XV peuvent être utilement consultés et communiquer aux œuvres nouvelles une certaine grâce fleurie et une certaine légèreté d'aspect. La maison Biais aura contribué pour une large part au rajeunissement des formes consacrées.

L. G.

LES LAQUES JAPONAIS

AU TROCADÉRO

I.



Parmi les objets d'art japonais exposés dans les salles du Trocadéro, les laques, tout en n'occupant qu'une place modeste, méritent une attention particulière. Ces produits d'un art délicat et raffiné remplissent à peine cinq ou six vitrines, mais ce petit espace contient un choix de laques assez varié pour donner une idée complète d'une des inventions qui font le plus d'honneur à la patience et au goût de l'industrieux Japonais.

Prenez en main une de ces boîtes en laque d'or, si légères, si douces au toucher, sur lesquelles l'artiste a représenté des pommiers en fleur, une eau dormante que sillonnent des grues sacrées, et au-dessus une ligne de montagnes ondulant sous un ciel nuageux, ou bien quelques personnages aux robes flottantes, dans des attitudes bizarres à nos yeux, mais toujours élégantes et gracieuses, devisant sous leurs grands parasols ; ou encore les armoiries d'un puissant mikado capricieusement dessinées. Vous êtes frappé de l'extrême délicatesse du travail, de la richesse de la matière, de la variété des effets obtenus, de la netteté des reliefs, de l'ingéniosité de la composition ; vous vous sentez en présence d'un art tout à fait exotique ; l'Europe,

qui crée tant de merveilles, ne saurait rien produire de si achevé, il y faut une souplesse de main toute féminine, une dextérité persévérante, un sacrifice de temps que les nations de l'Occident ne voudraient pas faire avec tant d'insouciance ; seul le laborieux artiste japonais, qui ne compte pas les heures, peut mener à bonne fin ce travail de fée.

La plupart de ceux mêmes qui admirent ces petits chefs-d'œuvre ne connaissent guère la substance employée, ni les procédés de fabrication. Le laque est le produit du *Rhus vernicifera*, arbre appartenant à la famille des *Anacardiacés*, qui atteint en six ou sept ans une hauteur de 20 à 25 pieds [1]. Lorsque l'arbre est arrivé à son entière maturité (de six à huit ans), on en extrait le vernis en y pratiquant des incisions horizontales, environ à 30 pouces l'une de l'autre, chacune de 6 pouces de longueur, au milieu desquelles est percée une ouverture circulaire destinée à provoquer l'issue de la sève qui est recueillie dans une spatule en fer. On peut encore couper les branches de l'arbre, les plonger dans l'eau pendant trois semaines environ et, à l'aide d'incisions, en extraire le suc. Le meilleur vernis est celui qu'on récolte de la fin de juillet au milieu de septembre. A sa sortie de l'arbre, il est de couleur blanc mat et assez semblable à de la crème ; exposé à l'air et à la lumière, il prend bientôt des teintes brunes et finit par devenir presque entièrement noir. Il est vénéneux à tel point que les ouvriers qui le recueillent enduisent leurs figures et leurs mains de matières grasses pour empêcher le poison de pénétrer à travers les pores de la peau. Il est employé tantôt seul, à l'état naturel, tantôt délayé avec de l'huile ou mêlé à certaines substances telles que le sulfate de fer, le vermillon, le benigara, composé d'oxyde rouge de fer, et quelques poudres qui ont pour effet de le durcir ou de le colorer.

Les laques exécutés avec ces différentes sortes de vernis sont dus à des procédés très nombreux et très variés. Nous nous contenterons de décrire sommairement la fabrication du genre qui demande le plus de soins. On taille délicatement le bois qu'il faut revêtir de laque ; les interstices sont bouchés au moyen d'une pâte composée de farine de froment, de sciure et de vernis brut. Sur ce bois est appliquée une couche d'un enduit formé d'argile calcinée et de vernis brut étendu d'eau, que l'on recouvre d'un certain nombre de couches analogues et qu'on polit avec une pierre à repasser grossière. De nouvelles couches

1. Nous avons emprunté la plupart de ces détails à l'intéressant travail : *Les laques du Japon,* publié par M. Maéda, le savant commissaire général du Japon à l'Exposition universelle, dans la *Revue scientifique,* n° 50, juin 1878.

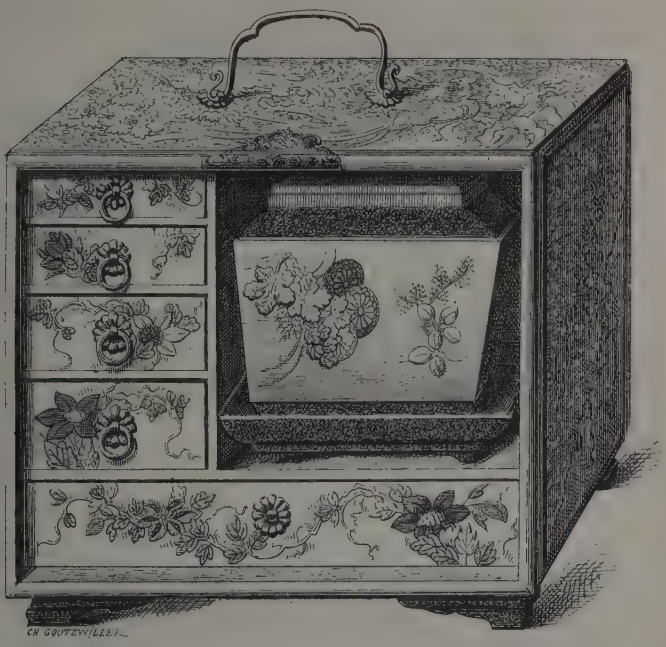
sont ajoutées et polies à leur tour au moyen d'une pierre à repasser plus fine. Alors seulement l'objet est placé dans un coffre en bois dont l'intérieur a été lavé à l'eau, de façon que le laque durcisse dans une atmosphère obscure et humide ; au dire des hommes du métier, cette précaution est absolument nécessaire pour produire le prompt durcissement et la belle apparence de l'objet fabriqué; enfin la polissure au charbon de bois vient clore la longue liste de ces délicates opérations.

Tel est le fond sur lequel l'ornemaniste exécute soit des marbrures qui sont la décoration la plus simple de ces laques, soit des dessins moins sommaires et d'une variété infinie. Les marbrures s'obtiennent ainsi : le vernis mêlé à diverses matières colorantes, cinabre, orpiment, oxyde rouge de fer, bleu de Prusse, etc., et frappé avec une spatule très mince, s'attache en partie à cette spatule et produit des dépressions qui sont la base des marbrures ; les polissures successives avec le charbon de bois et un mélange d'huile et de pierre à aiguiser pulvérisée donnent à l'œuvre un brillant irréprochable. Les laques ne sont définitivement achevés qu'après la superposition de quinze à dix-huit couches dont chacune a été l'objet d'un travail spécial. Quant aux dessins, ils sont de deux espèces : unis ou en relief. Le dessin uni est produit par toute une série d'opérations : on trace au recto d'une feuille de papier les sujets que l'on veut reproduire sur le laque, on suit au verso de cette feuille les traits des dessins avec un pinceau chargé d'un mélange de vermillon et de vernis chauffé sur un feu doux. Le côté enduit de ce mélange est appliqué sur le laque et le revers du papier est frotté avec une spatule en bambou; puis avec un petit sac en soie rempli de pierre à aiguiser réduite en poudre presque impalpable, on frappe légèrement, pour la faire ressortir, la partie du laque sur laquelle on vient de calquer le dessin que l'on recouvre de poudre d'or, tantôt à l'aide d'un petit tube, tantôt au moyen d'un pinceau fait de poil de cheval ou de cerf; on termine par les polissures accoutumées.

Les dessins en relief se font par un mélange de vernis et d'oxyde rouge de fer semé, avant le durcissement, de poudre fine de charbon; on y ajoute autant de couches de laque et de colcotar qu'il en faut pour produire le relief voulu. Les poudres d'or, d'argent, de bronze sont appliquées sur la couche finale pendant que ce vernis est encore à l'état visqueux, en sorte que ces poudres trempées dans ce vernis frais forment une couche épaisse composée principalement de métal. Le laqueur, tout en n'ayant à sa disposition qu'un nombre très limité de couleurs, arrive à une grande variété de teintes, soit en graduant savamment l'épaisseur des couches, soit en employant des poudres de métaux divers, de

tons nuancés, soit en incrustant dans le laque des morceaux de métal précieux, d'ivoire et de nacre purs ou colorés.

Ces procédés de dessin conviennent à la fois au laque noir ou de couleur et à une espèce encore plus précieuse, dite le laque d'or. Celui-ci réclame des soins plus minutieux et un art plus consommé; on l'obtient en saupoudrant de menus morceaux de feuilles d'or une couche fraîche



INTÉRIEUR D'UN CABINET EN LAQUE D'OR

(Collection de Mme L. Cahen, d'Anvers.)

de vernis; la surface une fois durcie est polie et enduite d'une autre espèce de vernis, préparé à l'aide d'un tamisage soigné et d'un mélange d'une petite quantité de gomme-gutte. Distribué en couches légères, ce vernis reste transparent, de façon à laisser apercevoir les paillettes d'or qu'il recouvre. Pour les qualités inférieures, au lieu de feuilles d'or on emploie des feuilles d'étain.

Les fonds sur lesquels s'exerce l'art du laqueur peuvent être en bois, en carton même, à ce qu'on assure (et ainsi s'expliquerait l'extrême légèreté de certains objets), en ivoire, en écaille, en métal, etc. Sou-

vent, d'ailleurs, les laques noirs ou de couleur sont tellement chargés de poudre et de pointillé d'or, d'incrustations de différents métaux et d'ornements multiples, qu'il est très difficile d'en distinguer le fond[1].

II.

L'histoire de la fabrication des laques est peu connue en Europe; il ne nous est parvenu sur ce sujet intéressant que quelques indications empruntées à un petit nombre d'écrivains japonais. D'après eux, l'art du laqueur remonterait à une assez haute antiquité.

Il est déjà parlé de meubles en laque dans un vieux livre japonais, publié environ 180 ans avant l'ère chrétienne. Dans le temple de Todaiji à Nara, province de Yamato, sont conservées des boîtes en laque, destinées à contenir des livres de prières et faites, *dit-on*, au IIIe siècle après J.-C. Plusieurs écrivains indigènes du IVe et du Ve siècle mentionnent, mais par malheur en termes fort brefs, les laques rouges, les laques d'or; en 480, une femme célèbre par ses travaux littéraires parle d'un nouveau genre de laque incrusté de nacre; chez aucun de ces auteurs on ne trouve de renseignements, même sommaires, sur les procédés de fabrication. Les guerres civiles qui désolèrent ensuite le Japon paraissent avoir interrompu pendant une assez longue période (664-910) le travail des objets vernissés, qui reprit plus tard un nouvel essor. « Ces objets, dit M. Maéda, fabriqués de 910 à 1650, portent le nom de *Jidai-mono*, et sont fort appréciés par les amateurs. » Il est regrettable que le savant japonais ne nous donne aucun document qui justifie le choix de ces deux dates si précises et si éloignées l'une de l'autre. Sir Rutherford Alcock, longtemps ministre d'Angleterre au Japon, cite encore un artiste du IIIe siècle comme le fondateur d'une école particulière de peinture sur laque[2].

Sans qu'on puisse préciser l'époque où cette industrie atteint son apogée, il est certain que les produits de cet art délicat furent de tout

1. Les laques bien fabriqués acquièrent une étonnante solidité; on s'en sert pour les liquides alcooliques et même pour les boissons chaudes sans les détériorer aucunement. Au commencement de 1874, le steame français le *Nil* coula sur les côtes du Japon, à une profondeur d'environ vingt-cinq brasses; on réussit, après dix-huit mois, à retirer du bateau naufragé plus de deux cents caisses, dont quelques-unes contenaient des laques. Malgré un si long séjour au fond de la mer, les laques avaient conservé tout leur éclat, tandis que les autres objets étaient plus ou moins endommagés. (V. *Official Catalogue of the Japanese section.* Philadelphie, 1876.)

1. V. *Art and Art industries in Japon,* by sir Rutherford Alcock, Londres, 1878.



F.A Kaulbach pinx.et del

Dujardin .c

JEUNE FEMME AVEC SON FILS

EXPOSITION UNIVERSELLE

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A Quantin

temps fort appréciés par les indigènes. Les boîtes laquées étaient considérées comme de très riches présents. On les plaçait généralement dans la partie la plus retirée de la maison, loin du regard profane des étrangers. Fabriquées dans des établissements subventionnés par les souverains, elles n'en sortaient que pour orner les maisons princières et ne paraissaient jamais sur les marchés publics. Seuls les princes de Kaga et d'Omi avaient le droit de donner des soucoupes ornées de peintures en laque, représentant des grues, des tortues, des bambous, des sapins [1]. Gersaint [2] constate (1747) que les laques étaient plus recherchés aux Indes qu'en Europe; que les Bataves (malgré leur admission à Nagasaki) n'en voyaient presque jamais au Japon et qu'à peine en recevaient-ils quelques-uns comme marque d'estime de la part des hauts personnages du pays. Les membres de la factorerie de Dezima, au dire de Dubois de Jancigny, se voyaient quelquefois offrir par leurs amis japonais des objets en laque, mais seulement de deuxième qualité. En 1664, onze navires venus des Indes orientales en Hollande apportèrent environ 45,000 porcelaines du Japon fort rares et seulement 101 pièces de laque ; onze autres bateaux, partis de Batavia dans la même année, contenaient 16,580 pièces de porcelaine et seulement 12 laques [3].

On voit avec quel soin jaloux les Japonais gardaient pour eux ces merveilles de l'art indigène. Jusqu'à nos jours les laques furent très rarement exportés, et en Europe on les considérait comme chose de haute valeur. Pour suppléer à la rareté des produits originaux, on essaya à diverses époques de les imiter. Ainsi dans l'inventaire de Molière, il est fait mention d'*un petit cabinet de vernis de la Chine* et de deux pièces imitées, « deux porte-carreaux de bois verni *façon de Chine* ». Plus tard, le fameux Martin l'aîné imite des laques de Chine et du Japon et arrive à une perfection qui est attestée par le *Mercure* contemporain et par Voltaire lui-même; celui-ci dans son épître *Tu et Vous* parle de

> ... ces cabinets où Martin
> A surpassé l'art de la Chine [4].

M^me^ de Pompadour, toujours à la recherche des choses élégantes,

1. V. Titsingh, *Cérémonies usitées au Japon pour les mariages, funérailles et les principales fêtes de l'année.* 1822, 3 v., t. II, p. 87.

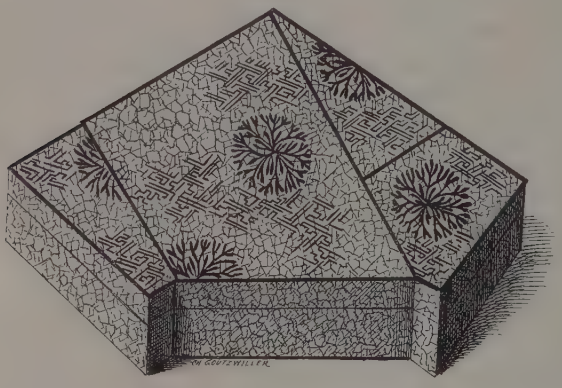
2. *Catalogue Angran de Fonspertuis.*

3. Thévenot, *Rapport du Directeur de la Compagnie des Indes-Orientales*, etc., p. 11 et 12.

4. V. l'article *Musée rétrospectif*, de M. Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 78.

acheta pour plus de 110,000 livres de vernis japonais[1]. La reine Marie-Antoinette réunit un riche ensemble de laques que l'on admire encore aujourd'hui au Musée du Louvre. Il fallait à la fois le crédit et la fortune d'une favorite ou d'une reine pour atteindre à la possession enviée de ces objets presque introuvables.

Depuis que le port de Nagasaki n'est plus seul ouvert au commerce d'une seule nation, et que le Japon est entré en relations régulières avec l'Europe, on connaît mieux dans l'Occident les chefs-d'œuvre de l'extrême Orient. La dernière révolution qui a renversé le taïkounat a beaucoup



BOITE EN LAQUE BLANC

(Collection de Mme L. Cahen, d'Anvers.)

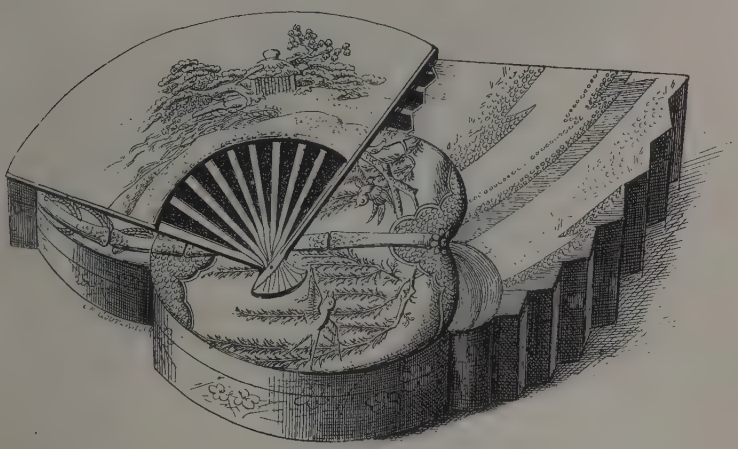
contribué à la vulgarisation des œuvres d'art séquestrées dans les maisons princières.

A la faveur des troubles, suivis de nombreuses dépossessions, il s'est vendu une quantité considérable de précieux objets qui ont pris le chemin de l'Europe. Les laques figurent pour une large part dans cette exportation et sont maintenant connus de tous nos amateurs. On les voit apparaître à l'Exposition de Londres en 1862, à celle de Paris en 1867, où ils occupent une place importante, aux expositions de Vienne et de Philadelphie en 1873 et 1876, et surtout à l'exposition actuelle, où ils ont obtenu un si vif et si légitime succès.

Il convient ici de faire une distinction entre les laques de fabrication

1. V. Edmond et Jules de Goncourt, *Madame de Pompadour*. Charpentier, 1878.

ancienne, exposés pour la plupart dans les galeries rétrospectives du Trocadéro, et les laques modernes répandus à profusion dans la section japonaise du Champ de Mars. On sait que les laques anciens sont considérés comme les plus achevés, et qu'au Japon même ils sont devenus fort rares et par suite fort recherchés. Mais il faut se hâter de dire qu'une sorte de Renaissance dans l'art des laques s'est produite au Japon depuis quelques années et que les magnifiques spécimens de l'industrie contemporaine ne le cèdent en rien aux produits des meilleurs temps. Il y a plus : les modernes abordent des travaux beaucoup plus importants



BOITE EN LAQUE D OR

(Collection de Mme L. Cahen, d'Anvers.

que leurs devanciers et on peut voir au Champ de Mars tel paravent en laque, presque supérieur à tout ce que le Japon avait pu produire jusqu'ici.

III.

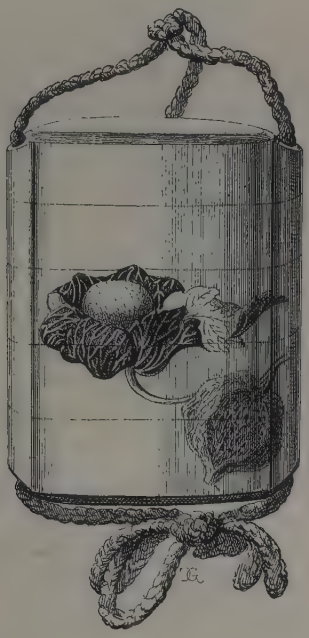
Les laques exposés au Trocadéro ont été prêtés, les uns par des collectionneurs ou des marchands japonais, les autres par des possesseurs européens ; ils sont de dates très diverses ; bon nombre remonteraient à une haute antiquité s'il fallait en croire les classifications des exposants indigènes. C'est ainsi qu'une petite boîte de forme carrée, en laque noir, est présentée avec cette indication, « faite il y a onze cents ans ». Sur

le couvercle une divinité bouddhique en prière apparaît au milieu de nuages qui se répandent jusque sur les côtés. Tout le dessin est doré et porte le caractère d'une époque assez reculée, mais nous ne pouvons croire qu'on puisse le reporter à onze siècles en arrière. Il n'offre pas à beaucoup près un cachet d'archaïsme aussi lointain. Cette date tout à fait arbitraire nous ramène d'ailleurs dans la longue période où les guerres civiles désolaient le Japon et avaient entièrement interrompu la fabrication du laque; il faut, croyons-nous, rajeunir cette boîte de quelques centaines d'années. Nous accorderions plus volontiers un âge respectable à quatre divinités sur panneaux oblongs séparés, juchées sur des piédestaux assez semblables à ceux sur lesquels sont posés les saints et les saintes des écoles de peinture de la Renaissance allemande. Malheureusement ces quatre panneaux ont beaucoup souffert; les couleurs des robes à ornements d'or ont presque complètement disparu, en ne laissant que de faibles traces de tons verts, roses ou rouges. Il est facile cependant de reconnaître un dessin fin et soigné, des accessoires et des costumes traités, ainsi que les bijoux, avec une rare précision. Les têtes ont l'expression semi-sauvage qu'on trouve souvent dans les œuvres de tout pays dont l'art est encore loin de son apogée. Ces quatre divinités, au dire de l'exposant, n'ont pas moins de huit siècles, et cette vieillesse nous paraît moins surfaite que celle de la boîte précédente. Dans tous ces objets les couches de vernis sont très minces, sans aucun relief; on dirait des peintures faites à la détrempe.

Très ancienne encore (600 ans, selon l'exposant) est une écritoire en bois recouverte en partie de laque rouge; dans un coin, en haut, une inscription de huit lettres en nacre. Les couches de vernis sont nombreuses, le laque épais est d'un beau ton de cire à cacheter. Du même âge (?) une boîte ronde fond or avec branchages et feuilles en nacre. Citons encore parmi les pièces anciennes deux boîtes rondes en laque rouge sculpté d'un fort relief, d'un dessin très vigoureux, représentant des chrysanthèmes reliés entre eux par des enroulements de tiges; un coffret à fond noir pointillé d'or et orné de chrysanthèmes d'argent, de fleurs dont les pétales s'épanouissent largement en or, et d'incrustations de paillettes de laques multicolores. Ce coffret révèle déjà un art plus avancé et des procédés plus modernes; l'exposant lui donne 450 ans; il nous paraît sensiblement plus jeune. Nous en dirons autant d'une boîte et d'un plateau rouge, imitant le laque de Pékin, qui sont loin d'avoir atteint les 450 ans que le propriétaire leur attribue. En général les exposants japonais ont une tendance marquée à vieillir les beaux produits de leur art, comme si, par une coquetterie ordinaire à tous les peuples,

ils voulaient assurer à leur civilisation une plus haute antiquité.

Une tablette d'une vitrine est réservée à des laques dits du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. Il faut admirer le travail délicat d'un coffret à fond noir, dont le dessus est orné d'un grand éventail doré tout ouvert, sur lequel ressort avec un fin relief un paysage accidenté où des oiseaux se jouent dans les arbres; quelques rochers sont indiqués par des morceaux de



BOITE DE MÉDECINE EN LAQUE

(Collection de M. Ph. Burty.)

nacre. Le même art, avec plus de raffinement, se retrouve dans une écritoire en belle aventurine, où s'étale un riche bouquet de fleurs et de feuilles; au milieu un vase renversé, dans le haut un énorme soleil fait d'une seule plaque d'argent. Ces laques et d'autres nous semblent, malgré les indications des exposants, assez postérieurs au XV^e^ et au XVI^e^ siècle; ils appartiennent, selon nous, au XVII^e^, peut-être même au XVIII^e^, où l'art des laques atteint sa perfection.

Tous les morceaux de cette dernière époque, et le Trocadéro en réunit

un grand nombre, sont également remarquables. Quel charmant fouillis de petites boîtes aux formes diverses, carrées, rectangulaires, ovales, contournées, avec de capricieuses silhouettes d'instruments de musique, de sacs de riz, de faisceaux de bambous, de gourdes, de barils, de poissons, de maisonnettes, de fruits. L'intérieur n'est pas moins curieux que le dehors; même dans les plus petits objets, on est étonné de trouver, sous de minces plateaux, d'autres menues boîtes de toutes formes, des tiroirs microscopiques et une foule de riens charmants; le tout remarquable par la justesse de l'emboîtement et l'exacte adhérence de la tabletterie, si bien que, pour faire sortir les boîtes intérieures, il faut les pousser en passant le doigt dans un trou pratiqué à la partie inférieure de l'enveloppe. Signalons aux amateurs, parmi les objets de plus grande dimension, le numéro 101 *bis*, une boîte en fond aventuriné à gros grains : un aigle de tons gris, semblables à ceux de l'argent vieilli, nuancés avec tant de délicatesse qu'on croit voir chacune des plumes, étreint de ses griffes d'or une sorte de corbeau au plumage noir; le lieu de la scène qui forme le premier plan est d'un relief assez accentué et d'une aventurine plus fine; quelques plumes de la victime y sont semées çà et là; les feuilles d'un sapin placé derrière les combattants offrent les tons d'or les plus variés. Toute la gamme du gris au noir et de l'or clair à l'or foncé se rencontre dans ce gracieux objet. Une autre boîte d'aventurine encore plus serrée semble faite de sable d'or. Elle est ornée à droite en haut et à gauche en bas de plaques, groupées par trois, sur lesquelles sont dessinés comme au burin des fleurs, des feuilles et des losanges avec quelques inscriptions. C'est le chef-d'œuvre du genre. Un échantillon rare et original d'incrustations variées est une écritoire dont le dessus montre un personnage debout à côté de son cheval. L'homme et sa monture sont en ivoire colorié, sauf la figure et les mains du cavalier qui sont en nacre ainsi qu'un large éventail que tient une des mains. Au-dessus une guirlande de feuilles de vigne également en nacre. Le groupe, d'un relief très épais, est vigoureusement dessiné; l'œuvre semble être de la fin du XVII^e^ siècle.

Le plus étonnant morceau de laque d'or est peut-être une boîte oblongue à trois compartiments, dont le premier contient un plateau. Sur le couvercle, un paysage avec une grande cascade; le dessin paraît ciselé dans le plus pur métal d'or. On oublie qu'on est devant un objet en laque; l'or, sans aucun alliage, semble avoir fait les frais de cette œuvre exquise; on croit voir un lingot fondu et transformé en boîte. Cette orfèvrerie sur bois fait partie de l'exposition de M. Minoda Chojiro, qui présente encore, entre autres pièces rares, un remarquable cabinet

en laque d'or, de plus récente fabrication, formant étagère, avec petits paysages.

Tous les objets exposés révèlent un art profondément national au point de vue du sentiment, de la forme et des procédés. Même après que les Européens ont pénétré au Japon, après les prédications triom-



BOITE EN FORME DE GUITARE, LAQUE D'OR

(Collection de M. Ch. Ephrussi.)

phantes de saint François-Xavier et de ses successeurs, après l'établissement des Hollandais à Nagasaki, l'art japonais conserve toute sa pureté. Sans doute les Portugais d'abord, puis les « Bataves », introduisent au Japon des modèles de l'industrie européenne, et on retrouve inévitablement quelques traces de ces importations dans les productions indigènes; mais cette influence, d'ailleurs très limitée, de l'Europe est acceptée et non subie. De Siebold parle des emprunts faits par les Japonais aux Européens, en constatant cependant qu'ils se les assimilent et les transforment en leur donnant le caractère national.

De nos jours même, bien que le Japon s'ouvre de plus en plus aux nations de l'Occident, la contagion européenne effleure à peine le tempérament national. Les œuvres contemporaines sont aussi *japonaises* que celles du passé, sauf quelques rares travaux exécutés sur commande pour des amateurs occidentaux.

Le Trocadéro possède un échantillon déjà ancien de ce mélange de motifs européens et de procédés japonais : c'est un très beau paravent, composé de neuf panneaux de plus de 2 mètres de hauteur, envoyé par M. Davis, de Londres. Le dessin est hollandais : il représente un des *gracht* (canal) d'Amsterdam, bordé d'un quai avec maisons et surmonté au premier plan d'un pont ; au fond une partie de la ville. Des personnages en riches costumes du XVII^e^ siècle, des barques semées sur le canal, donnent à la scène une animation toute particulière ; l'architecture est travaillée avec un soin minutieux ; tous les détails des façades sont indiqués avec précision. L'artiste japonais, sans modifier aucunement le caractère hollandais du dessin, a su l'approprier avec un rare bonheur aux procédés nationaux. L'œuvre est en laque champlevé ; les épaisseurs du bois indiquent la différence des plans ; les eaux, en laque usé, sont d'une transparence vitrée, les terrains en aventurine sont chargés de maisons et de groupes d'arbres en laque doré ; sur les façades se détachent des pilastres et des colonnes en laque rouge translucide, d'un relief très saillant. Le haut du paravent forme un grand fronton de style rocaille avec fleurs et branchages ; le bas est orné de riches motifs dans le style Bérain. Ce remarquable travail porte en lui-même sa date ; il appartient au XVII^e^ siècle.

Jetons enfin un rapide coup d'œil sur les vitrines exposées par les amateurs parisiens : remarquons d'abord les curieux objets appartenant à M^me^ L. Cahen (d'Anvers) : un ravissant cabinet en fond aventurine moucheté, de la fin du XVII^e^ siècle, que nous reproduisons ici ; toutes les ressources de l'art du laqueur ont été épuisées pour ce bijou de 20 centimètres de haut sur 13 de large ; sur les quatre côtés, de minuscules personnages, des grues et de petites girafes au milieu de paysages accidentés ; la devanture s'enlevant, le dedans se montre partagé dans la hauteur en deux parties d'inégale dimension, ici quatre petits tiroirs, là un godet orné de papillons, doublé d'argent à l'intérieur, sur un plateau semé de fleurs ; le tout soutenu par un tiroir qui occupe toute la largeur du cabinet. — Une boîte en laque blanc, la seule que nous connaissions, d'une surprenante délicatesse, dont l'intérieur est en aventurine ; elle semble faite de morceaux de coquilles d'œufs réunis par des filaments noirs ; sur le dessus, de légères fleurs de lichen en vernis doré

à côté de dessins géométriques. Nous donnons ici une reproduction de cette pièce charmante. — Une foule de boîtes étrangement gracieuses de laque d'or, en forme de coqs, de grues dormant, de canards mandarins, de chouettes, de poissons grands et petits, d'œufs, de fruits, où figurent tantôt deux papillons aux ailes déployées, tantôt des gerbes de bambous, tantôt des groupes d'écrans et d'éventails (nous en donnons ici un échantillon), tantôt encore des personnages accroupis. Citons aussi les écritoires et les cabinets du siècle dernier, exposés par M. Bing; la belle boîte plate en laque rouge décoré de figures peintes au dedans et au dehors; et la petite boîte en laque burgauté du marquis de Thuisy; les pharmacies, dont une en ivoire laqué, de M. de la Narde.

Parmi toutes ces collections, celle de M. Ph. Burty mérite sans contredit une mention spéciale. Elle a été formée non par le caprice d'un amateur opulent qui peut satisfaire toutes ses convoitises, mais par le choix d'un critique éclairé cherchant moins les curiosités chères que les chefs-d'œuvre rares. Elle contient les échantillons les plus variés au double point de vue de la matière et du décor : un cabinet en laque d'or avec fond à dessins géométriques, décoré d'un pommier à fleurs d'argent enlacé dans un sapin; au dedans quatre petits plateaux dessinés sur toutes les faces, en fine aventurine; l'objet n'a que six centimètres de haut sur six et demi de profondeur et quatre et demi de large, et, tout minuscule qu'il est, il paraît à peine petit, tant la délicatesse du travail en rehausse l'importance; une boîte en ivoire sur quatre pieds, ornée de dragons laqués d'or; un peigne burgauté en laque doré sur fond noir, avec un pêle-mêle de fleurs, feuilles et branchages; toute une série (une soixantaine) de pharmacies portatives offrant les spécimens les plus divers d'incrustations de nacre ou de métal, de paysages fantastiques et pleins de poésie, d'insectes de toutes espèces, d'ornements typiques; de ce nombre, une boîte en laque noir moucheté d'or, avec des feuilles de narcisse en or rouge et jaune; une autre boîte en laque d'or mat uni avec des sauterelles, des papillons et libellules en nacre colorié; une troisième, faite de ce laque usé si apprécié par les Japonais mêmes, orné de fleurs et de feuilles; une quatrième enfin, nous la donnons ici, dont le fond, en or uni, est décoré de fruits en forme de cerise dans des gousses transparentes. Tous ces petits trésors sont le commentaire matériel des belles études consacrées par M. Burty à une forme de l'art qui lui est si chère, *au japonisme*, comme lui-même l'a appelée. A ce riche choix s'ajoutent les laques prêtés par l'auteur même de cette étude, parmi lesquels nous signalons une guitare en laque d'or, dont

nous donnons la gravure, et « un petit tabouret en forme de boîte à trois pieds, de fond brun, glacé en or, avec feuillages en or et fruits rouges de relief ; à l'intérieur, un petit plateau fond or rembruni, glacé[1] ».

Ces quelques pages suffiront-elles pour donner au lecteur une idée un peu précise d'un art réellement exceptionnel ? Les qualités qui se révèlent le plus dans ces objets d'une fabrication si délicate sont l'inépuisable patience de l'artiste, l'amour de la difficulté vaincue, la fécondité capricieuse des motifs, l'étonnante diversité des formes, la rare justesse dans l'agencement des parties. Cet art remonte, nous l'admettons volontiers avec les écrivains japonais, à une très haute antiquité qu'il est cependant difficile ou impossible de déterminer, tant que les documents originaux ne seront pas portés à la connaissance du « japoniste » européen. Si nous osons hasarder une hypothèse sur les divers degrés d'ancienneté des objets exposés au Trocadéro, les laques noirs et rouges à dessins unis et sommaires nous paraissent de beaucoup les plus avancéé en âge ; quant aux laques d'or et à tous ceux qui sont ornés de dessins en relief, nous croyons qu'il ne faut pas les attribuer à une époque antérieure au XVII^e^ siècle. Enfin la période la plus brillante des laques irait de la seconde moitié du XVII^e^ siècle jusqu'à la fin du XVIII^e^.

CHARLES EPHRUSSI.

1. Nous empruntons cette description à l'inventaire des laques du Louvre ayant appartenu à Marie-Antoinette, parmi lesquels nous avons rencontré une boîte entièrement semblable à la nôtre. Nous publierons très prochainement, ici-même, ce curieux inventaire.



LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE

AU TROCADÉRO

LES FAÏENCES ITALIENNES.



Parmi les pièces magnifiques que possèdent les collections exposées au Trocadéro, il n'en est point de plus intéressantes peut-être pour l'histoire de la céramique italienne, que deux simples pichets appartenant à M. Victor Gay, qui les attribue à la fabrique de Rimini. Un émail blanc rosé, très mince, nous semble les recouvrir tous deux; plus apparent sur celui qui est décoré de simples filets violets formant comme deux galons. Mais l'autre porte presque une date par le monogramme AL, en belles onciales tracées en violet rempli de vert qui se voit sur sa panse. Ces lettres françaises, comme on les appelait en Italie, pourraient être du XIII^e^ siècle en France. Admettons qu'elles ne soient que du XIV^e^ siècle, elles font remonter à cette époque l'emploi de l'émail stannifère en Italie. De ces incunables de l'art italien, nous rapprocherons un plat festonné, représentant, dessinés d'un trait bleu épais, un homme et une femme en costume du XIV^e^ siècle, debout de chaque côté d'un arbre. Des sangliers et des chiens courent sur le bord. Ce plat, exposé par M. Victor Gay, est presque identique à celui que

possède le musée de Rouen, et qui offre quelques couleurs en plus. Tous deux semblent indiquer une influence orientale.

Il faut attribuer à une époque un peu postérieure deux plats qui semblent sortis d'un même atelier : l'un de la collection Basilewsky représentant un buste d'homme de profil, coiffé d'un bonnet, tracé en bleu; l'autre, du cabinet de M. Victor Gay, où c'est une femme en béguin qui est figurée. Le bord est peint en violet et décoré de filets blancs par enlevage.

Enfin M. Benjamin Fillon a apporté avec un buste d'un art très réaliste que nous publions et que nous ne savons trop à quelle fabrique attribuer, un plat représentant un prince assis entre un conseiller (?) et un page qui sont debout, peints en bleu et jaune, dans un champ irrégulier réservé au milieu d'un semis d'ornements qui ressemblent à des plumes de paon tracées en violet, en vert et en jaune.

Ces plumes de paon sont assez ordinairement attribuées à l'atelier de Chaffagiolo, dont nous trouvons au Trocadéro d'irrécusables spécimens.

C'est d'abord un grand plat aux armes des Médicis, daté de 1515, appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild. Des grotesques sur fond bleu peint décorent son large bord. La couleur rouge de l'écu, appliquée de place en place sur les grotesques, est caractéristique de l'atelier d'où a dû sortir, à peu près à la même date, le plat de la *Flagellation*, de la collection Basilewsky, ainsi que l'assiette représentant *Mutius Scævola*, et un disque, fond de plat probablement, représentant une marche d'hommes d'armes en costume du XVI^e^ siècle, signé au revers d'un F barré, exposé par M. Antiq.

La coupe représentant Bacchus enchaîné, d'après l'estampe de Robetta, une des perles de la collection Basilewsky, portant au revers le sigle de Chaffagiolo, nous semble de la même main que la coupe de la collection de M. le baron A. de Rothschild, ornée au fond d'un dragon tracé en bleu sur fond jaune, et sur ses larges bords de grotesques à enfants symétriquement disposés, en blanc avec quelques touches rouges, sur bleu appliqué au pinceau. Elle est signée au revers : *in Chafaggiuolo*, au-dessus d'un trident. Le grand plat appartenant à M. A. Dutuit, que nous reproduisons, dont le décor est bleu et vert, et blanc sur blanc sur le marly, porte au revers le P de Chaffagiolo. Nous classons comme provenant du même atelier quelques coupes charmantes, comme les deux de la collection Basilewsky, — nous en publions une, — qui portent au fond les armes des Médicis peintes avec le rouge caractéristique et quatre *cuppa amatoria* exposées, l'une par M. Victor Gay, les deux autres par M. Joseph Fau, la dernière par M. Antiq. Cet amateur possède en outre une

autre coupe également à larges bords, décorée au fond d'un buste d'empereur en bleu pâle sur fond noir, et sur le bord de rubans nattés, avec une bordure de fleurons de style oriental. Cette pièce pourrait bien être de Sienne ainsi que l'une des coupes de M. Joseph Fau, si nous les comparons à l'assiette datée de Sienne, que M. le baron Davillier possède, et qui nous semble décorée avec un bleu de même qualité. — Deux vases à



BUSTE EN FAÏENCE ITALIENNE.

(Collection de M. B. Fillon.)

électuaire décorés de fleurs imbriquées que l'on dit être des camomilles, exposés par M. G. Berger, complètent l'apport de Chaffagiolo.

La fabrique de Faenza aurait peut-être pu réclamer quelques-unes des pièces archaïques que nous avons signalées en commençant ; mais à mesure que l'on étudie de plus près la céramique italienne, on devient plus prudent et l'on a l'attribution moins facile que jadis. Sans vouloir ne réserver à Faenza que les faïences peintes sur bleu léger, sur *berettino*

comme disaient les Italiens du XVI^e^ siècle, nous signalons tout d'abord celles qui semblent sorties d'un atelier établi dans une certaine *Casa-Pirota,* et que marque généralement un cercle croiseté et chargé d'une étoile dans un des secteurs.

La plaque de M. Gavet représentant la *Mise au tombeau,* datée de 1523, est un des plus remarquables spécimens de cet atelier, qui a encore produit une charmante assiette du même cabinet, datée de 1520, et représentant *Saint Sébastien,* ainsi qu'une coupe où est figuré le *Lavement des pieds,* portant toutes deux la marque que nous venons d'indiquer, et décorées de grotesques sur leurs bords.

Nous en rapprocherons une coupe sur laquelle un empereur fait amener devant lui des prisonniers nus, un peu raides de dessin et secs d'exécution, exposée par M. G. Berger. Le grand plat décoré au fond d'un écu entouré de grotesques en bleu lapis sur fond bleu clair, et sur le bord de grotesques en bleu clair sur bleu lapis, est un magnifique exemple d'un genre exclusivement décoratif que nous offre la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, qui possède en outre une coupe représentant la *Décollation de saint Jean* sur *berettino.*

Il nous semble impossible de ne point rapprocher deux coupes, l'une du même cabinet, l'autre de la collection Basilewsky que signale le même camaïeu orangé. La première représente au fond *Saint Jérôme.* Le bord est décoré de quatre médaillons représentant des jeux d'enfants, en camaïeu orangé sur fond jaune, séparés par des trophées également orangés sur fond quadrillé. La seconde, entièrement orangée, représente des guerriers assis à terre aux pieds de femmes en costume du XVI^e^ siècle et est signée C. I. dans le sujet et sur le revers. Pièces exécutées avec une délicatesse extrême toutes deux.

Les coupes représentant *Adam et Ève, Saint Georges* en armure du XV^e^ siècle, les nymphes que guette un satyre, de la collection Basilewsky, montrent un peu plus d'archaïsme. Mais ce qui domine, ce sont les pièces d'ornement comme le magnifique vase à deux anses, en forme de balustre, orné de grotesques sur fond orangé et bleu foncé, de M. Seillière, comme les assiettes de M. Antiq, de M. Joseph Fau, de M. Lange, de M. G. Berger, comme les deux vases à électuaire de M. Maquet, sur plusieurs desquelles on peut remarquer des essais de rouge qui les rapprochent des faïences de Chaffagiolo.

La réunion des pièces d'Urbino est la plus nombreuse et la plus remarquable qu'il nous ait été donné de voir. A partir de la coupe de la collection Basilewsky, qui porte au revers le monogramme de Niccolo, jusqu'au vase en balustre de la collection Seillière où nous lisons la

mention qu'il sort de la boutique des Fontana, les chefs-d'œuvre sont importants et très nombreux.

La coupe de Niccolo, qui représente un guerrier romain assis sous une arcade, d'une exécution très serrée dans des colorations très douces, nous semble devoir être rapprochée, d'après la façon dont le paysage est



GRAND PLAT DE CHAFFAGIOLO.

(Collection de M. A. Dutuit.)

traité, de la coupe représentant la *Chute de Phaéton*, du cabinet de M. Joseph Fau.

Nous rattachons au même atelier les pièces de la collection Basilewsky, dont les sujets sont *Jésus chez le pharisien; Curtius se précipitant dans le gouffre; Mutius Scævola*, que Mº Giorgio a décoré de son lustre à reflets métalliques; la vasque trilobée qui représente le dévouement d'*Horatius Coclès*, et la *Marche au Calvaire*, d'après Raphaël.

Nous lui attribuerons également le petit broc de la collection de

M. le baron Alphonse de Rothschild, décoré avec tant de goût d'enfants et de grotesques, portant les armes de Gonzague et d'Este et les deux lettres A Ω que nous avons vues sur d'autres pièces peintes par Xanto.

Les œuvres de Xanto sont nombreuses. Il y a d'abord dans la collection Basilewsky : la *Mort de Cléopâtre*, signée et datée de 1531; le *Saint Jérôme* également signé et décoré de lustre métallique en 1531; les *Filets de Vulcain*, décorés en 1534 par Mº Giorgio; la coupe si belle d'après la gravure de Marc-Antoine, qu'on appelle la *Femme aux deux éponges*, et le plat représentant *Laocoon et ses fils* qu'enlacent les serpents en présence de quelques personnages empruntés tant au Parnasse qu'à l'École d'Athènes.

Dans la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild nous trouverons l'assiette représentant *Damoclès*, signée et datée de 1535.

Dans le cabinet de M. Odiot : *la Famille d'Anchise*, qui est de la même année; le *Roi Candaule* daté de 1537 avec le monogramme ordinaire, tous deux rehaussés de couleurs à reflets métalliques. Dans celui de M. Gavet; la coupe de *Seleucus*, signée *F. Xanto A, da Rovigo Urbino, 1533*, et celle d'*Astolphe combattant les Harpies*, qui est d'une année antérieure et porte la même signature, toutes deux rehaussées de couleurs à reflets, ainsi que deux autres coupes du même atelier représentant, l'une *Phaéton*, l'autre des satyres et des nymphes.

Une coupe représentant *Lucrèce*, et une assiette à larges bords, représentant un sacrifice et un mariage, exposées par M. G. Berger, doivent sortir du même atelier. Décorées toutes deux de reflets métalliques, la première porte de plus au revers la marque N si connue.

Dans la collection de MM. Seillière, après un grand plat de l'école de Xanto où est peint l'*Enlèvement d'Hélène*, nous noterons deux assiettes qui proviennent de la collection Soltykoff, représentant l'une, *Héro* se jetant à la mer, et l'autre, *Pyrrhus* sauvé et qui, malgré l'ombre où elles sont placées, dardent de splendides rayons irisés.

Après Xanto, un maître dont l'exécution est plus fondue, le dessin plus fluide, les airs de tête plus particuliers, qui prépare généralement son modelé par des hachures bleues que le bistre recouvre ensuite, un peintre céramiste, qui pourrait bien être Orazio Fontana, nous semble être l'auteur du grand plat appartenant à M. le baron C. Davillier qui représente *Saint Paul guérissant un aveugle*; et d'un autre plat appartenant à M. G. Berger, représentant probablement la *Prise de Troie*.

Le grand et magnifique plat de M. le baron Alphonse de Rothschild où est peint le *Martyre de saint Laurent*, daté de 1532, nous semble

sortir du même atelier, malgré l'inscription GOBO tracée sur un fragment d'architecture jeté à terre au premier plan.

L'autre grand plat qui accompagne celui-ci et qui représente le *Siège de la Goulette* par Charles-Quint, ce dont on ne se douterait guère n'était l'inscription qui en explique le sujet traité à l'antique, porte en outre la mention, M D XXXXI *in Urbino nella bottega di Francesco de S. Luano*. Il est décoré des armes des Gonzague et des Orange-Châlons, et se rattache à l'école de Xanto.

Nous trouvons le monogramme S, qui est nouveau pour nous, sur une assiette de la même collection qui a pour sujet un homme menaçant



COUPE DE CHAFFAGIOLO AUX ARMES DES MÉDICIS.

(Collection de M. Basilewsky.)

d'une flèche une femme assise à terre, qu'un Amour cache avec une draperie, sujet assez mal expliqué par une inscription peu compréhensible.

A qui attribuer le beau *Portrait de Charles-Quint* qui occupe le fond d'une coupe de la collection Basilewsky, si ce n'est à un des peintres qui succèdent à Xanto, héritant de la sûreté et de la science de sa main, mais caressant mieux la forme et la couleur, auxquels on doit le plat du *Frappement du Rocher* et celui des *Malheurs de l'Italie* de la même collection ?

L'urne de la collection Seillière représentant des divinités marines voguant sur les flots bleus, et signée FATO IN BOTEGA DE MESTRO ORATIO FONTANA IN ORBINO, nous servira à authentiquer une foule de produits de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, d'un dessin un peu rond, tout de pratique, et de colorations vigoureuses.

Mais à cette époque un autre genre de décor commence à dominer, c'est celui que composent des grotesques légers en couleur sur fond blanc, tandis que ceux qu'on appliquait au commencement du XVI^e^ siècle sur les pièces de Faenza ou de Chaffagiolo sont d'abord d'un autre style, et puis s'enlèvent en clair sur un fond coloré.

C'est la famille Patanazzi qui semble avoir surtout pratiqué ce genre qui se combine avec des reliefs, comme sur les deux plats qui doivent sortir du même moule des collections Basilewsky et Alphonse de Rothschild, comme sur la charmante urne cannelée à trois anses de M. Gavet, comme sur un bassin à trois lobes de la collection Seillière, où l'un des Patanazzi a peint la *Lutte des Muses et des Picrides;* comme enfin un certain nombre de vases, de candélabres même, des collections Rothschild et Basilewsky.

Les pièces de Castel-Durante nous semblent peu nombreuses au Trocadéro.

La collection Basilewsky nous donne une coupe représentant la *Charité de saint Martin* qui est signée *in Castel-Durante, 1525*, et un plat de la *Mort de Lucrèce* qui porte l'inscription *in terra Durantin..., 1549.* M. Gavet nous montre un grand vase en forme de balustre, décoré de trophées et de grotesques peints de la couleur de rouille particulière à Castel-Durante et signé *P. Mastro Simono, 1562, in Castelo-Durante*, et M. Antiq une coupe à larges bords provenant de la collection Castellani, où le combat d'*Hercule et de Cerbère* a été peint en grisaille gris bleu par un artiste de la décadence.

L'importance de l'atelier de Gubbio est considérablement diminuée depuis que l'on est arrivé, en examinant les choses de près, à reconnaître avec nous qu'on n'y avait souvent fait que décorer des pièces exécutées dans d'autres centres de fabrication. M. Giorgio Andreoli, qui est presque le seul représentant de cet atelier, a peint cependant, et l'on peut lui attribuer avec certitude les pièces assez péniblement tracées et légèrement modelées en bleu, comme l'assiette de la *Chute de Phaéton,* et comme le plat des *Trois Grâces* de la collection Basilewsky. Des pièces analogues, signées avec la même couleur bleue qui a servi à exécuter la pièce, et non avec la couleur jaune en rubis à reflets qui a servi à la décorer, en font foi.

Nous constatons les mêmes caractères dans la coupe de M. Victor Gay représentant *Hercule et Anthée*, signée en rubis au revers : *Mas° Giorgio de Ugubio, 1520*, et même, avec quelques légères différences, dans une assiette à larges bords représentant un Amour offrant une palme à une femme, du cabinet de M. Gavet. Le trait est péniblement tracé en bleu,



69

PORTRAIT DE CHARLES-QUINT; COUPE D'URBINO

(Collection de M. Basilewsky)

mais le modelé est en bistre jaune verdâtre très largement appliqué. — Cette pièce, rehaussée de jaune et de rubis métalliques, porte au revers un sigle déjà rencontré plusieurs fois, accompagné de la date 1525 et du monogramme de M°. G°.

Nous ne ferons que citer, à cause de la magnificence de leurs reflets et de l'accord qui existe entre eux et la peinture qui est exclusivement décorative, les coupes datées toutes deux de 1518 de la collection Alphonse de Rothschild, et celles de 1520 de la collection Basilewsky, qu'elles aient

été peintes à Gubbio ou ailleurs; enfin une coupe, également à reflets, de la collection Alphonse de Rothschild qui représente l'*Enfant prodigue* et qui, par sa facture, se rapproche de la précédente. Elle est signée en bleu *In Ugubio, 1534.* Si elle est de la main de Mᵉ Giorgio, c'est la date la plus récente que nous connaissions.

On attribue généralement à l'atelier de Gubbio les coupes décorées d'un buste de femme en costume italien du XVIᵉ siècle, largement modelées en bistre léger et transparent, d'une qualité toute particulière. Le cabinet de M. Joseph Fau, les collections Seillière et Basilewsky en possèdent de charmants exemplaires dont celui du cabinet de M. Piot que nous publions peut donner une juste idée. Cette coupe de M. Piot est des plus remarquables, tant par l'élégance exquise et toute raphaëlesque du dessin que par le beau cadre ancien en bois sculpté qui lui sert de monture et qui prouve que ces pièces d'art ont été faites à l'origine pour être accrochées comme des tableaux. M. Gavet possède dans le même genre une coupe représentant le buste de *Julia la Bella* qui est ornée de grotesques sur le bord et décorée de jaune et de rubis à reflets et porte au revers la date de 1540 avec l'N que l'on croit être la marque de Vincentio, fils et successeur de Mᵉ Giorgio.

Terminons par où nous aurions dû commencer, en citant deux pièces fort belles par elles-mêmes, mais qui acquièrent un nouvel intérêt de leur rapprochement. Ce sont deux bas-reliefs sortis du même moule, de la collection Basilewsky. Ils représentent la Vierge portant l'enfant Jésus d'après un marbre de Mino da Fiesole. Or l'un est revêtu d'émail blanc seul, l'autre est en outre rehaussé de jaune et de pourpre à reflets métalliques. Comment les classer? Les rehauts à reflets doivent-ils les faire attribuer tous deux à Gubbio? Notons cependant que Mᵉ Giorgio aurait commencé par faire des œuvres en relief émaillées, mais on n'en a pas vu jusqu'ici qu'on puisse lui attribuer.

On sait que, sur l'affirmation de Passeri, on est dans l'habitude d'attribuer à Pesaro les pièces archaïques à reflets métalliques. On a douté, en ces derniers temps, de la sûreté des informations de Passeri, et la critique n'a pu jusqu'ici apporter comme preuves à l'appui de ses dires que ces seuls faits relatés par Dennistoun dans son « Histoire des ducs d'Urbin » : 1° que le pape Sixte IV, en 1474, remercie Costanzo Forza, seigneur de Pesaro, d'un présent de vases de terre plus précieux que l'or et l'argent; 2° que Laurent le Magnifique, en 1482, remercie Robert Malatesta, des seigneurs de Pesaro, d'un présent pareil dont la perfection et la rareté sont nouveautés pour lui; ces pièces portaient les armes du donateur.

Quoi qu'il en soit, on croit reconnaître que la fabrique de Deruta doit revendiquer un certain nombre des plats *di pompa*, décorés de couleur jaune, à reflets métalliques, sur un dessin tracé et modelé en bleu, de style quelque peu archaïque, comme la collection Basilewsky nous en montre quelques exemplaires. Mais à côté il en est d'autres, comme la coupe plate décorée des *Femmes au zodiaque*, d'après Raphaël; comme une coupe décorée de grotesques, de la même collection; comme la coupe de la collection Alphonse de Rothschild, décorée d'une Néréide et d'un Amour portés sur deux dauphins, et l'assiette de la même collection, représentant au fond un buste de femme demi-nue, deux bustes et des trophées sur les bords, toutes pièces peintes exclusivement en bleu, que signale un même ton chamois du jaune à reflets, et que l'on doit attribuer à Deruta, si on les compare aux pièces authentiques, comme un plat à ombilic de la collection Basilewsky. Le sujet de ce dernier est bizarre et pourrait figurer dans un musée ethnographique parmi les monuments de l'humanité préhistorique, bien qu'il figure une fable d'Ovide. Il a été peint par *El Frate*, à Deruta, en 1545. Quatre plats à reliefs produits du même moule, mais différemment décorés, viennent du même atelier.

L'un dans la collection Basilewsky, porte Samson sur son ombilic, l'autre, dans le cabinet de M. Gavet, porte une tête casquée, un troisième appartenant à M. le baron A. de Rothschild, porte un buste de femme. Leurs reliefs sont tous revêtus du même lustre, d'un ton jaune chamois. Mais un quatrième exemplaire de la dernière collection est entièrement peint, sans lustre métallique; *Mutius Scævola* est représenté sur l'ombilic. Les reliefs du fond sont peints de plusieurs couleurs sur fond bleu, et ceux du bord en bleu sur fond orangé. Ce plat remarquable est daté de 1542.

Nous attribuons encore à la fabrique de Deruta la coupe représentant la *Crèche*, à reliefs, rehaussés de jaune chamois, exposée par M. Ed. André, une autre coupe de la collection Gavet, représentant *Diane et Actéon*, modelés en gris bleuâtre.

Les autres fabriques italiennes sont représentées par de rares spécimens ; celle de Fabriano, par une coupe de la collection Basilewsky, représentant la *Madonna della Scala*, datée de 1527; celle de Rimini, par une coupe de la même collection, où est figuré le *Cheval de Troie*, datée de 1535; et celle de Venise, par une assiette à larges bords, décorée au fond d'un buste de femme, et sur les bords de rinceaux à fruits allongés, en bleu sur bleu pâle, avec rehauts blancs, exposée par M. Antiq.

Les faïences hispano-mauresques, par lesquelles nous aurions dû commencer, sont représentées par d'importants exemplaires.

Il y a d'abord le grand vase exclusivement décoré de couleur d'or, que M. Basilewsky a acquis à la vente Fortuny, qu'accompagnent deux plats à profil rectangulaire, décorés de bleu et or au XIII^e^ siècle. M. de Liesville, MM. Seillière, M. le baron Ch. Davillier, possèdent des bassins de même époque, dont le décor peu variable est toujours inspiré de l'art mauresque.

Un dernier plat, appartenant à M. le baron A. de Rothschild, présente cet intérêt de porter les armes de France, du Dauphin, de Bourgogne, et de Bourgogne et Portugal, avec les briquets qui indiquent qu'il a été fait pour un prince bourguignon. Or Philippe le Bon ayant épousé Isabelle de Portugal, en 1429, ce plat ne peut être antérieur à cette date et ne doit pas lui être très postérieur.

Enfin M. le baron Ch. Davillier et M. Basilewsky nous montrent quelques plats à godrons, à décor pailleté, qui nous conduisent jusqu'au XVI^e^ siècle.

On sait qu'à côté de l'art de terre décorée de peintures sur émail, un art plus populaire persista dans le nord de l'Italie, celui des faïences décorées par engobe. Jusqu'ici, d'après Picolpasso, on attribuait à Città di Castello ces pièces dites *alla Castellana*, en Italie. D'après un renseignement fourni par M. Castellani, ces pièces auraient été aussi fabriquées à Trévise, ainsi que l'indiquait une inscription gravée sur l'une d'elles.

De Trévise ou de Castello, nous signalerons en ce genre une aiguière exposée par M. Gavet.

LES FAÏENCES FRANÇAISES

Nous passerons rapidement sur les faïences du moyen âge, dont quelques exemplaires ont été exposés : carreaux de pavage en terre de deux couleurs et vernissés, aux inscriptions un peu trop gauloises; pichets en terre brute enluminés de quelques touches de couleur rouge ou verte; et enfin grès du Beauvoisis, œuvres plus importantes au point de vue de l'art et plus soignées, décorées, par estampages dans un moule, de reliefs qui appartiennent à la fin du XV^e^ siècle et sont comme un prélude aux œuvres de Palissy.

Faïences de Bernard Palissy. — Ces terres sigillées de Palissy et ses rustiques figulines dont les collections de M. le baron Alphonse de Rothschild et de M. Basilewsky possèdent de si nombreux et de si impor-

tants spécimens, ne sont point non plus pour nous arrêter longtemps.

Si tout n'a pas encore été dit sur cet œuvre et si une critique rigoureuse n'a pu encore en faire une classification chronologique, séparant les produits provinciaux des produits parisiens, ce qui est composé



COUPE DE GUBBIO AVEC SON CADRE ANCIEN

(Collection de M. Eug. Piot.)

de sa main, de ce qu'il a emprunté à ses contemporains, ce qui est de ses successeurs enfin, soit dans son propre atelier, soit dans des ateliers rivaux, une découverte inattendue permettra peut-être d'apporter quelque lumière dans une question sur laquelle l'on a mis quelque complaisance à glisser. Palissy, Rabelais et Molière sont en effet l'objet d'un culte

patriotique qui empêche de les discuter, phénomène étrange chez un peuple qui d'ordinaire ne respecte pas grand'chose.

On sait que Bernard Palissy avait installé aux Tuileries un atelier pour fabriquer la grotte dont on a tant parlé. Des débris qui proviennent de cet atelier, notamment les débris d'une statue de grandeur naturelle, ont été découverts en grand nombre dans la cour du Carrousel, lors des travaux exécutés pour l'établissement du ballon captif, et l'on en découvrira encore, lorsqu'il s'agira de faire des recherches méthodiques. Ces œuvres d'une époque certaine et d'un lieu positif pourront donner peut-être un point solide de discussion.

En attendant, nous ne pouvons que signaler, dans les collections que nous avons citées, quelques pièces hors ligne, tant par la finesse des reliefs que par la qualité de l'émail, comme le plat ovale décoré de poissons et d'écrevisses appartenant à M. Basilewsky, que nous publions, et le plat rond, décoré d'un lézard vert, sur fond violet profond, que M. le baron A. de Rothschild a acquis à la vente Bernal.

Les coupes à enlacements avec ou sans monogrammes, percées ou non à jour, creusées ou non de compartiments de formes diverses, ce qui constitue enfin la partie la plus originale et la plus charmante de l'œuvre de Palissy n'est plus à décrire; non plus que les pièces où la figure intervient dans des proportions assez considérables, comme le plat qui montre Vénus couchée accompagnée d'Amours, comme la *Diane de Fontainebleau*, comme le *Printemps*, assis à côté des instruments de jardinage en avant d'un parterre. Notons à ce propos une remarque assez singulière. Il y a de cette pièce des exemplaires qui ne diffèrent que par un détail. Le rateau du premier plan est posé avec le manche en avant dans les pièces que l'on croit de Palissy, et avec le manche relevé en arrière sur celles que l'on croit de ses imitateurs. Un point rouge pour figurer la prunelle de l'œil distingue souvent ces dernières.

Parmi les pièces peu communes nous signalons le plat exposé par M. Benjamin Fillon, et que nous reproduisons, — des divinités marines en couvrent le fond —; le masque appartenant à M^lle^ Grandjean, la grande salière ornée de termes de M. Basilewsky, et les pyramides quadrangulaires de M. Alphonse de Rothschild.

Ces deux derniers amateurs possèdent chacun une reproduction du plat de François Briot, et un habitant du Mans avait envoyé l'aiguière qui le complète. Il y avait intérêt pour chacun d'eux à l'acquérir. M. Alphonse de Rothschild a été le plus osé. 25,000 francs sont un joli denier pour une aiguière quelque peu endommagée et que les dates ne permettent pas, croyons-nous, d'attribuer à Palissy.

Car il est des pièces que l'on est dans l'habitude de mettre sous son nom qu'il faut lui enlever. Telle est la *Nourrice* dont Mlle Grandjean a exposé un fort bel exemplaire ; tel est le *Joueur de vielle*. Les costumes sont du XVIIe siècle, et l'on a quelques raisons de croire que ces figures sont sorties de l'atelier de Fontainebleau, que le journal d'Hérouard nous a fait connaître à propos des faits et gestes de Louis XIII enfant.

Un exemplaire de la *Nourrice* porte sous sa terrasse, tracé à l'ébauchoir dans la terre encore molle, deux sigles ou deux lettres que l'on croit être des B. Cette même marque se voit sous les petits chiens exposés par M. Foureau.

Or voici que M. Benjamin Fillon veut bien nous communiquer un document, daté du 6 février 1626, qui permet d'attribuer à Claude Berthélemy, « peintre et esmailleur sur terre au dit Fontainebleau », la paternité de ces pièces, que lui a attribuée également M. A. de Montaiglon.

Le B initial de la signature du document est presque identique à la marque tracée à main levée sous les faïences.

Pour en finir avec les marques des poteries que l'on classe en général sous le nom de Bernard Palissy, signalons en terminant :

Un chien couché, plus grand que les précédents, portant un collier orné d'une pierre taillée en pyramide, comme c'était la mode de le faire surtout à la fin du XVIe siècle, qui appartient à M. B. Fillon. Il porte un P. sous sa terrasse. Mais cette lettre semble gravée après la cuisson, et non tracée avant cette opération. Il a été trouvé en Vendée, et M. B. Fillon ne serait pas éloigné de le croire fabriqué à Oiron avec la même terre que les pavés contemporains de Gouffier.

Un F tracé à l'ébauchoir sous le plat ovale que remplit la figure d'un *Fleuve* dans la collection Basilewsky, et un monogramme formé d'un A, d'un V et d'un B tracés à la pointe sous un autre plat de la même collection, représentant la *Vendange*, sont encore des énigmes indéchiffrées.

Faïences d'Oiron. — Les collections Basilewsky et Alphonse de Rothschild sont seules à posséder des faïences d'Oiron sur lesquelles on a tant dit qu'il ne nous reste qu'à les signaler.

Celles de la première époque, d'une composition plus simple, remarquables par le grand goût des rubans géométriquement enlacés qui en forment le principal décor, comme sur l'une des coupes de M. Basilewsky et sur la coupe à couvercle et la petite aiguière conique de la collection Rothschild, nous plaisent mieux que les pièces plus compliquées, salières

et flambeaux de la seconde époque, comme la dernière collection nous en montrait plusieurs.

Mais les unes et les autres continuent à se faire payer des prix bien



PLATEAU D'AIGUIÈRE DE BERNARD PALISSY

(Collection de M. B. Fillon.)

supérieurs à leurs mérites, il faut bien l'avouer, lorsqu'elles surgissent sur le marché, et même lorsqu'elles sont l'œuvre d'habiles faussaires.

LES ÉMAUX PEINTS

Parmi les émaux dont l'origine peut prêter à l'incertitude, nous mentionnons tout d'abord une monstrance pédiculée de la collection Basilewsky, que l'on dit venir de Sienne, mais que nous inclinons à croire française. Ses grisailles sur fond bleu sont redessinées par enle-



RETABLE EN ÉMAIL PEINT DE LÉONARD LIMOSIN (1543)

(Collection de M. Beurdeley.)

vage, tandis que les émaux franchement italiens, comme il y en a dans le cabinet de M. le baron Ch. Davillier et dans la collection de paix de M. Castellani, sont réellement tracés au pinceau en émail blanc sur le fond.

Un urceum de la même collection Basilewsky, formé de douze plaques, appartient au XV^e^ siècle par son style et par son exécution qui est particulière. Les figures sont en effet tracées à la pointe sur le métal et peut-être redessinées en noir, qui apparaît à travers une couche blanche très mince et les émaux translucides des vêtements. Les carnations sont redessinées en noir.

Cet art archaïque et quelque peu sauvage est celui d'un triptyque et d'une plaque représentant l'arrestation du Christ, exposés, l'un par M. le baron Gustave de Rothschild, l'autre par M. Beurdeley. Les carnations blanches en sont très opaques, d'une tonalité gris-perle particulière, et modelées par des empâtements excessifs. Les draperies sont exécutées en émaux translucides sur le fond blanc qui porte le sujet dessiné au bistre. Des œuvres analogues portent le nom de Monvaerni.

Les œuvres de Léonard ou Nardon Pénicaud sont nombreuses et exclusivement religieuses, consistant en plaques qui, le plus souvent, forment des triptyques ou en proviennent. Les sujets qu'il affectionne sont la *Crèche* et la *Crucifixion*.

La première est figurée sur la plaque centrale du triptyque de M. Odiot, de M^lle^ Grandjean, de M. Barre et de M. Ephrussi. Sur les volets figurent d'ordinaire les deux personnages de l'*Annonciation*.

La *Crucifixion* se trouve sur trois des triptyques de la collection Basilewsky, généralement entre le *Portement de croix* et la *Pitié*, comme sur celui de M. E. André et sur celui de M. le baron Davillier. Cette dernière scène, qui varie dans sa composition, est excessivement pathétique sur le volet de ce triptyque que reproduit exactement une plaque exposée par M. Beurdeley. Un ange soulève le buste du Christ assis sur le bord du sépulcre, et comme sa tête tombe en avant, saint Jean, qui soutient la Vierge évanouie, la relève d'un geste énergique.

Le Musée de Lyon montre des sujets moins appropriés, la *Crèche* et la *Présentation au temple*, sur les volets du triptyque dont la plaque centrale représente aussi la *Crucifixion*.

Sur ces plaques, comme sur la plaque circulaire de M. le baron Gustave de Rothschild représentant Hérode et la fille d'Hérodiade, les carnations sont remarquables par leur ton violet dans l'ombre. Les draperies, qui sont polychromes, sont appliquées sur un fond blanc qui porte le dessin largement indiqué en bistre, au pinceau. Des rehauts d'or

indiquent les lumières; des paillons servent d'orfrois à certaines draperies.

Jehan Ier Pénicaud, qui devait être le frère ou le neveu de Nardon dont il suit les errements, est l'auteur de la magnifique plaque représentant *Jésus au jardin des Oliviers*, du cabinet de M. Odiot. Elle est signée des deux lettres I P réunies par une cordelière. Un ton général brun roux la distingue des œuvres de Nardon, parce que les draperies, au lieu d'être tracées sur apprêt blanc, le sont sur le métal lui-même, qui donne un ton fauve aux émaux qui le recouvrent.

Ce caractère et une recherche des motifs de la Renaissance dans l'architecture nous font attribuer à ce maître l'*Adoration des rois*, de la collection Basilewsky, ainsi qu'un coffret représentant la légende de sainte Marguerite, dont les plaques portent d'ailleurs le poinçon des Pénicaud, que le contre-émail empêche de voir sur les deux plaques précédentes.

Peut-être faut-il lui faire également honneur de la *Crèche*, de la collection Gustave de Rothschild, remarquable par la beauté du pourpre des draperies. En tout cas, c'est une œuvre de transition dont les carnations sont déjà dessinées à la pointe sur l'émail non encore fixé au feu, et qui annonce Jehan II Pénicaud.

Ce maître, que signalent le précieux de son exécution, la conscience du dessin dans tous ses détails, un certain gris laiteux dans les ombres qui empêche ses figures de se lier parfaitement aux fonds, est l'auteur des deux plaques de la légende de saint Martial et de sainte Valère, patrons de Limoges, appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, plaques qui, réunies en plus grand nombre à l'Exposition rétrospective de l'Union centrale (en 1865), nous ont donné la signature de l'émailleur.

Nous citerons, comme une de ses œuvres les plus belles et les plus considérables, le tableau composé de treize plaques de la collection Basilewsky, dont la plaque centrale représente l'*Ascension*. Ce tableau, qui provient des collections Debruge-Dumesnil et Soltykoff, s'est enrichi de deux plaques circulaires que le hasard a fait retrouver et que l'on avait remplacées par un émail tel quel de Jean Courteys.

Deux portraits appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild nous montrent dans Jehan II Pénicaud un portraitiste éminent. L'un est celui du poète Dupré, qui porte ses armes et sa devise (JOYEULX EST LE BIEN DUPRÉ); l'autre est celui d'un homme vêtu de noir sur un fond blanc d'ivoire, qui est daté de 1537 et porte au revers le poinçon des Pénicaud.

Le portrait d'Érasme, de la collection Seillière, plus grand et d'une

exécution moins serrée, reconnaissable à l'exécution des yeux, l'est aussi au poinçon P qu'on aperçoit sous le contre-émail.

M. Barre possède une petite plaque représentant un triomphe, grisaille très fine de ton, mais d'une exécution un peu lourde que nous croyons devoir lui attribuer. Quant au Christ en croix entre saint Jean et la Vierge, grisaille sur reliefs exposée par M. Odiot, elle porte le poinçon et les initiales I. P.

Nous lui attribuerons aussi une seconde *Crucifixion*, grisaille qui ne diffère de la précédente que par l'addition de la figure de la Madeleine embrassant le pied de la croix, et la *Madeleine repentante* également à M. Beurdeley, tout en reconnaissant à ce dernier émail une grande ressemblance avec les œuvres de Jehan III Pénicaud.

Une plaque circulaire de la collection Seillière, la *Mise au tombeau*, grisaille d'une qualité exceptionnelle, un des plus beaux émaux que nous connaissions, peut servir de type pour caractériser la manière de ce maître, dont la même collection possède un grand plat représentant les *Noces de Psyché*, une aiguière qui porte sur la panse le *Repas d'Énée et de Didon*, et deux chandeliers où les personnages de la Bible se mêlent d'une façon assez singulière à ceux de la fable. Jehan III Pénicaud copie Raphaël à la façon du Parmesan, faisant subir aux personnages un allongement excessif et aux draperies un déchiquetage qui les fait parfois ressembler à des haillons.

Une coupe représentant une Chasse au lion, à M. Barre; deux assiettes en grisaille sur fond bleu, à M. le baron Gustave de Rothschild; un coffret de la légende de Samson; une coupe de la collection Basilewsky, et un grand plat, à M. Ed. André, représentant en grisaille légèrement rehaussée de bistre le *Combat des Centaures et des Lapithes*, complètent l'apport de cet émailleur ou de son atelier.

Nous n'avons pas voulu interrompre l'examen des œuvres de la famille des Pénicaud; aussi il nous faut maintenant revenir sur nos pas pour nous occuper de quelques émaux, dont plusieurs ne sont point sans affinité avec ceux de Jehan II lorsqu'il se dégage de la gothicité de Jehan I^er^, d'autant plus qu'ils se trouvent sur des plaques frappées du poinçon des Pénicaud. Nous voulons parler des œuvres de l'anonyme KIP, qui a ainsi signé la plaque appartenant à M. Beurdeley, que nous reproduisons. Il a signé de même une plaque représentant un combat de cavalerie, appartenant à M. le baron Charles Davillier, et IKP (marque également connue), la plaque qui lui fait pendant.

Il se plaît aux œuvres précieuses, et à agiter dans un champ de dimensions restreintes des guerriers presque microscopiques, parfois un

peu péniblement dessinés, modelés en grisaille du ton laiteux particulier à Jehan II Pénicaud.

Bien que la plaque exposée par M. Claude Lafontaine représente en grisaille la *Conversion de saint Paul* avec des personnages plus grands que d'habitude, nous inclinerions à l'attribuer à cet anonyme, ainsi que



PLAQUE DE COFFRET EN ÉMAIL PEINT, SIGNÉE KIP.

(Collection de M. Beurdeley.)

la paix de M. le baron Gustave de Rothschild, qui représente la *Pentecôte.*

Une autre famille d'émailleurs qui travailla depuis le XV^e^ jusqu'au XVII^e^ siècle, à Limoges, celle des Nouailher, eut deux de ses membres du prénom de Colin, ou Couly en patois, qui ont presque occupé tout le XVI^e^ siècle. Leur atelier se distingue par la transparence des émaux qui, même lorsqu'ils sont blancs, nagent dans un excès de fondant. Le plus ancien des Couly Nouailher a peint les plaques qui, montées en coffret, représentent d'habitude les Travaux d'Hercule, ou des Jeux

d'enfants, sur fond rouge ou bleu. Ainsi sont les deux coffrets de la collection de M. Gustave de Rothschild, et celui de la collection Basilewsky, qui possède en outre une coupe dont le sujet est la *Mort de Goliath*, datée de 1539, et signée des initiales C. N.

Peut-être faut-il lui attribuer la suite des plaques représentant divers sujets de l'*Énéide* d'après les gravures sur bois de l'édition de Strasbourg, en 1502, copiée à Lyon en 1517 et en 1529, dont M. Beurdeley nous montre quatre fort beaux spécimens. Nous lui attribuons également la grande plaque, d'aspect un peu roux, de la collection Gustave de Rothschild, représentant la *Vierge aux anges*. Les anges de petite dimension qui sont peints en émail blanc au sommet de la pièce ne sont pas sans analogie, dans leur exécution, avec les personnages des coffrets précités. Quant au grand diptyque, formé de douze plaques copiées de la *Passion* d'Albert Dürer, qu'expose M. Basilewsky, nous l'attribuons au second des Couly Nouailher, dont l'exécution est d'habitude aussi habile que négligée.

Nous arrivons maintenant à l'émailleur dont la réputation domine celle de tous ses contemporains, à Léonard Limosin, dont l'exposition est bien faite pour nous donner une haute idée de son talent dans les genres les plus variés et avec les modes d'exécution les plus divers.

Les émaux de lui qui portent la date la plus ancienne sont les quatre plaques de l'Histoire de Psyché, d'après le maître au dé, datés de 1542, qui appartiennent à M. le baron Gustave de Rothschild, composition qu'il copiait déjà dès 1535, après avoir commencé par s'inspirer des estampes allemandes d'Albert Dürer.

Ces émaux sont des grisailles sur fond noir, exécutées par les procédés ordinaires de l'enlevage, pour la préparation de la composition, et de la surcharge d'émail blanc pour le modelé; le tout étant achevé par un léger glacis bistré et quelques rehauts d'or.

Vient ensuite, par ordre de date, le tableau que M. Beurdeley a formé au moyen de vingt et une plaques, représentant les prophètes et les sibylles, signées L. L. et datées de 1543.

Ces plaques, dont la suite n'est pas complète, puisque M. Odiot en expose deux éléments, sont très librement exécutées en émaux polychromes sur paillons.

Les douze apôtres de l'église Saint-Père de Chartres portent la date de 1547. Est-il besoin de rappeler que les modèles, tant des figures que des bordures, sont de Michel Rochetel, et que Léonard Limosin en reçut la commande en 1542, au prix de cinq écus soleil pour chaque figure, soit deux cents livres dix sols pour le tout qui, livré à Saint-Germain,

fut envoyé par le roi « en certain endroit qu'il ne voulut être déclaré ». Cet endroit était le château d'Anet.

Donnés, lors de la Révolution, au département d'Eure-et-Loir, ils furent attribués en 1802 à l'église Saint-Père, qui les conserve avec un soin jaloux.

Ces émaux sont peints sur apprêt blanc. Les grandes divisions du dessin sont tracées au pinceau en bistre brun ; puis les émaux colorés sont couchés du côté de l'ombre seulement, les lumières restant décolorées en blanc. Quelques hachures claires accentuent les traits des visages.

Tous les émaux de Léonard Limosin peuvent se classer dans ces trois modes d'exécution, qu'il combine parfois avec une adresse particulière.

Au genre grisaille appartient le disque de M. Beurdeley, représentant la *Cène*, signée L. L., 1546. Cette grisaille, remarquable par l'intensité des noirs et l'air de férocité que donne aux personnages le point qui marque la prunelle de leurs yeux, est particulière dans l'œuvre de l'émailleur.

C'est encore une grisaille que le *Quos ego* de M. Dutuit.

Mais les trois plaques du même cabinet représentant, l'une, des femmes nues, l'autre, un cavalier, la dernière, un homme endormi, éléments probables d'un ensemble, sont exécutées au pinceau, sur apprêt blanc, comme les apôtres de Chartres.

Quant aux portraits, qui sont nombreux à l'Exposition, ils sont surtout exécutés sur apprêt, les traits du visage et le modelé étant obtenus au pinceau et parfois par hachures.

Les plus remarquables de ces portraits sont ceux du comte et de la comtesse d'Armagnac, que M. Ed. André a acquis de la collection Germeau. Nous citerons ensuite celui de Diane de Poitiers (?), sur une plaque circulaire, encadré de grotesques polychromes sur apprêt, et ceux de François Ier et de Claude de France, encadrés de grotesques verts à rehauts blancs, sur un fond vert translucide, genre particulier à Léonard Limosin, de la collection Seillière ; puis, dans la même collection et dans celle de M. le baron Gustave de Rothschild, cinq grands portraits d'apparat, où Catherine de Médicis est représentée deux fois. Leurs montures de bois doré encadrent aussi des plaques en grisaille, représentant des figures allégoriques et des mascarons, qui complètent l'ensemble.

Comme spécimen authentique de l'emploi des rehauts blancs sur l'émail vert transparent, nous citerons, chez M. Beurdeley, l'extérieur

d'une coupe d'orfèvrerie exclusivement décoré de trophées et de cartouches pendants, signé L. L. 1552.

Le plus fécond des émailleurs limousins, Pierre Reymond, dont la longue carrière s'étend de 1534 à 1584, est amplement représenté par des œuvres de toute sa vie, d'une exécution toujours correcte, mais d'un aspect souvent un peu froid, à cause de l'abus des hachures dans la préparation, et d'une couleur trop saumonée sur la fin de sa carrière.

Le triptyque représentant Louise de Bourbon, assistée de saint Louis, aux pieds de la Vierge, portant les armes de France, à la bande de gueule en abîme, et l'inscription : *Notre espoir est en vous, Bourbon,* en grisaille colorée, qui était cataloguée en 1867, comme appartenant au baron A. de Rothschild, est signé P. R. 1538. A la même époque, ont dû être exécutés : une plaque également colorée sur apprêt, de la collection G. de Rothschild, représentant la même Louise de Bourbon en prière, sous une arcade, qu'entourent plusieurs sujets de l'Enfance du Christ; et le beau triptyque de la collection Basilewsky, aux armes de Philippe de Bourbon et de Louise Borgia, mariées en 1530. Comme Philippe de Bourbon fut tué à la bataille de Saint-Quentin, en 1557, ce triptyque doit être antérieur à cette date.

Les deux coffrets de M. Beurdeley, d'une exécution très franche, d'un effet très puissant, peuvent se classer parmi les œuvres de sa force et de sa jeunesse. L'un porte en effet la signature et la date P. R. 1547, et reproduisant tous deux les mêmes sujets de chasse, ils montrent avec quelle aisance l'artiste savait en modifier et transposer les éléments, suivant les dimensions des plaques qu'il avait à émailler. Nous en rapprochons les trois plaques des Travaux d'Hercule, exposées par M. C. Lafontaine ; et les deux plats de la collection G. de Rothschild, représentant l'un le *Triomphe d'Amphitrite,* l'autre le *Jugement de Pâris.*

Nous relevons encore, dans la collection Basilewsky, une date, celle de 1553, sur une coupe décorée à l'intérieur du *Repas d'Énée et de Didon,* et celle de 1558, sur un grand plat à ombilic, représentant la *Genèse;* la signature P. R. 1564 sur dix assiettes des Mois en grisaille, appartenant à M. Beurdeley, et enfin la date de 1572, sur une coupe à couvercle, dont les sujets sont empruntés à l'*Exode,* dans la première collection.

Il y a peut-être d'autres dates sur les divers émaux exposés, dont il ne nous a pas été possible d'examiner les revers, mais celles que nous venons de relever sont comme des jalons qui permettent d'assigner leur place aux différentes œuvres de P. Reymond.



PLATEAU D'AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT, SIGNÉ IC

(Collection de M. Beurdeley.)

Nous rapprochons du plat de 1558 celui de la collection Seillière, représentant également la *Genèse*, en grisailles légèrement teintées; et la coupe dont le couvercle représente le *Triomphe de Diane*, gravé par Androuet Du Cerceau, et celle où est figuré le repas qui forme un des sujets de l'estampe de Marc-Antoine, connue sous le nom du *Quos ego*, ainsi qu'un autre grand plat du Musée de Lyon, signé P. R., et représentant des sujets bibliques qu'il nous est impossible de préciser.

Nous attribuerons à la fin de la carrière de Pierre Reymond, à cause du ton saumoné des carnations et parfois aussi de l'épaisseur du trait qui indique l'incertitude sénile de la main, le plat à ombilic de la collection Seillière, représentant « *l'Amour de Cupido et de Psyché, mère de Volupté* », signé P. R., ainsi que deux assiettes de l'Histoire de Psyché, exposées par M. A. Dutuit.

Il nous resterait encore à classer les plats et les coupes en grand nombre des collections Basilewsky, Seillière, G. de Rothschild et Beurdeley. Il nous suffit de les signaler.

Un coffret appartenant à M. le baron G. de Rothschild, formé de treize plaques représentant les *Travaux d'Hercule*, en grisaille sur fond noir, dont le style se rapproche de celui de Pierre Reymond, nous semble porter les lettres I. R. séparées sur deux de ses sujets. Ces lettres forment-elles des initiales, et celles de Jean ou de Joseph Reymond, qui travaillaient surtout à la fin du XVI^e^ siècle et même au XVII^e^? La biographie de ces deux émailleurs présente encore trop de lacunes pour que nous osions nous prononcer.

Une grande plaque cintrée du musée de Lyon, signée I. R., et représentant la *Cène*, en arrière de quatre saints, parmi lesquels nous reconnaissons saint Laurent et saint Augustin, se rapproche davantage des œuvres connues qui portent le même monogramme. Cet émail est polychrome sur paillon, et dénote une influence marquée des Courteys et de tous les émailleurs de la fin du XVI^e^ siècle.

Un émailleur qui procède de P. Reymond par le style et par l'exécution de ses préparations par enlevage, et de Jehan III Pénicaud par la puissance du relief et la brusquerie des oppositions des blancs et des noirs, l'inconnu que les uns appellent Martin Didier et les autres M. Pape, est représenté par une œuvre caractéristique de la collection Seillière.

C'est un *Jugement de Pâris* sur une plaque circulaire, entourée d'une bordure rapportée de rinceaux et de grotesques. Cette grisaille, signée M. D. (avec un 1 dans le D), est remarquable par le ton roux profond et chaud des carnations, ainsi que par le style du dessin et la puissance de l'effet.

Le même dessous de bistre se retrouve dans le *Laocoon*, daté de 1545, de la collection de M. le baron G. de Rothschild. Mais il est absent de la plaque du Musée de Lyon, qui représente d'après l'estampe du maître au dé « la Vieille racontant l'histoire de Psyché ».

Son œuvre la plus considérable est le triptyque de la collection Basilewsky, composé de dix plaques, représentant la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, entre le *Baptême du Christ* et la *Décollation*, encadrés par une architecture dans le style de la Renaissance. La plaque principale est signée M. D. (avec un 1 dans le *D*).

La même signature se retrouve sur une *Mise au tombeau*, représentée par des figures d'assez grande proportion dans la collection Beurdeley.

Pierre Courteys est surtout représenté dans la collection Basilewsky, où nous trouvons huit émaux de sa main, dont un est signé tout au long P. COURTEYS; et trois autres de ses initiales P. C.

Le premier est un plat ovale, représentant au fond, en figures d'assez grandes proportions, la *Chaste Suzanne*, et sur le revers, la chaste *Minerve* au milieu d'un cartouche aux abondants enroulements.

Le second est une plaque ovale où est symbolisé le *Mois de mai*, par des femmes et des enfants chantant dans un parterre.

L'un est une grisaille fortement bistrée de roux; le second est polychrome sur paillons avec rehauts d'or, comme on recommença à le faire dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle.

Un coffret représentant le *Triomphe des Vertus* est simplement peint sur apprêt blanc en émaux transparents, comme le faisait Léonard Limosin; mais ici les colorations sont plus intenses, et le violet apparaît plus souvent, surtout dans les nuages.

Un *Laocoon* peint en bistre roux, sur une plaque repoussée, grand émail d'un dessin très négligé, et destiné sans doute à être vu de loin encastré dans un mur, comme les grands émaux du musée de Cluny, appartenant à M. le baron G. de Rothschild, est le seul P. Courteys qui ait été exposé en dehors de la collection Basilewsky.

Un plat ovale, de la collection Seillière, signé M. C., représentant les *Niobides*, en grisaille saumonée, est l'œuvre de Martial Courteys.

Quel est le vrai nom français du I. CVRTIVS, qui a ainsi signé une plaque ovale de la collection G. de Rothschild, représentant le *Parnasse?*

Est-ce Jean de Court, dont les documents font mention et qui a signé plusieurs pièces I. D. C.

Est-ce un Jean Court, ou Courteys, sur lequel les documents sont muets, qui aurait signé I. C. un grand nombre d'autres pièces? La simi-

litude des émaux signés Johan de Court, ou I. D. C, comme le plat du *Serpent d'airain*, de la collection Basilewsky, et de ceux signés I. C., la connexité des travaux de leurs auteurs nous feraient pencher vers la première opinion.

Quel qu'il soit, l'auteur de ces émaux est bien reconnaissable au style de ses figures dont le profil peut s'inscrire dans un carré, à l'enfumé des demi-teintes de ses grisailles, au saumoné vif de ses carnations, à l'éclat de ses émaux sur paillon, et au précieux de son exécution.

Il a signé I. C. une plaque ovale, œuvre magnifique de la collection Gustave de Rothschild ou « *Minerve mère de tovs les artz* » est représentée debout et casquée au milieu d'un cartouche accosté latéralement de deux figures en gaine et orné au sommet et dans le bas de deux mascarons qu'accompagnent des fleurs.

D'aussi grandes pièces sont rares dans son œuvre, qui se compose surtout d'aiguières, de coupes, de salières et de chandeliers, d'une exécution très soignée, comme on en voit dans les collections Gustave de Rothschild et Basilewsky, et d'assiettes comme en exposent M. Édouard André, M. Beurdeley et M. Léon Palustre. Généralement elles représentent les mois, imitations plus ou moins libres des compositions d'Étienne de l'Aulne. Le revers de ces assiettes, comme celui de presque toute la vaisselle émaillée de Limoges, décoré de cartouches et d'enlacements, est en général plus intéressant au point de vue décoratif que le sujet représenté à l'intérieur. Le motif que nous empruntons à l'une des assiettes exposées par M. Édouard André le prouve aisément.

Les grisailles sont relativement rares dans l'œuvre de l'anonyme I. C. Cependant M. Beurdeley nous montre un grand plat à ombilic que nous publions, dont les figures sont d'ailleurs de proportions assez considérables, et une aiguière qui associe, suivant l'habitude, une ronde de Néréides au triomphe de Silène : pièces toutes deux signées.

La collection Basilewsky nous montre une salière décorée en grisaille du Triomphe de Bacchus, d'après Androuet du Cerceau, portant le monogramme I. C. D. V. qui est la signature de Jean Court dit Vigier, émailleur qui se rattache de plus près à ceux de la première moitié de la Renaissance qu'aux quasi-homonymes, ses contemporains.

Quant aux émailleurs qu'il faut bien appeler de la décadence, malgré l'éclat de leurs œuvres, dont les personnages s'enlèvent habituellement sur un fond de verdure ; quant à Suzanne Court ou de Court, car elle a indifféremment signé de ces deux manières, et à Jehan Limosin qui serait le neveu de Léonard, quelques-unes de leurs œuvres sont exposées au Trocadéro.

La première a exécuté une coupe plate représentant le *Triomphe de David*, en émaux sur paillon, signé Suzanne Court, qui fait partie de la collection Basilewsky ; du second, la même collection nous montre une *Chasse au sanglier* dans un plat ovale signé Jehan Limosin, et un hanap signé des initiales I. L., séparées par une fleur de lis.



AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT

(Collection de M. Beurdeley.)

Le Musée de Lyon est particulièrement riche en œuvres de lui, car il nous montre un plat ovale décoré du *Jugement de Pâris* en grandes figures pâles, légèrement modelées à l'aide de hachures bistrées, vêtues, celles qui le sont, d'émaux éclatants sur paillon, signé en toutes lettres; deux plats ovales représentant des guerriers, signés I. L., et une aiguière

signée I. L. avec la fleur de lis, qui porte le *Triomphe de Bacchus* sur son épaulement, et une ronde de néréides sur son culot, afin, probablement, de prouver qu'il faut mêler de l'eau à son vin. M. le baron Gustave de Rothschild expose une seconde aiguière absolument identique par les sujets et par l'exécution en émaux colorés sur paillon.

LES MANUSCRITS.

L'importance et le nombre des manuscrits exposés nous fait regretter que quelqu'un, plus compétent que nous et plus libre de son temps, n'ait pas traité avec tous les développements nécessaires un sujet d'un si grand intérêt. Car c'est surtout dans les miniatures qui ornent les manuscrits que l'on peut étudier les transformations diverses que l'art de la peinture, et même l'art en général, ont subies depuis l'antiquité jusqu'à la Renaissance. Nous nous contenterons de quelques indications sommaires, courtes haltes dans une course rapide.

Nous passons sur les quelques manuscrits qu'expose M. Desnoyers, manuscrits privés de miniatures et de capitales, intéressants surtout pour la paléographie antérieure au x^e^ siècle, comme celui des *Fragments d'Égyppius* qui donne tous les genres différents d'écriture usités au VII^e^ siècle.

Les *Commentaires sur le livre de Job* de la bibliothèque Firmin Didot, qui sont du VIII^e^ siècle, nous arrêteront à cause de leurs lettres initiales formées de poissons et d'oiseaux.

Il y a loin de ces lettres tracées à la plume d'une main barbare et enluminées de quelques pâles teintes plates jaunes, rouges ou bleues, aux miniatures qui décorent deux manuscrits anglo-saxons de la bibliothèque de Rouen, dont la destinée fut singulière. L'un, un missel in-quarto, écrit dans le monastère de Saint-Swithum à Winchester, l'autre, un bénédictionnaire in-4°, écrit également à Winchester pour l'abbé Ætelgand antérieurement à 977, furent donnés par Robert, évêque de Londres, puis archevêque de Cantorbéry, mort en 1052, l'un à l'abbaye de Jumièges, en Normandie, où il avait reçu l'hospitalité, l'autre à l'église, cathédrale de Rouen. La Révolution les a réunis à la bibliothèque de Rouen.

Les vingt-cinq miniatures du premier et les huit du second, encadrées de grandes feuilles empruntées à l'art byzantin, montrent des réminiscences antiques dans leurs personnages traités d'une main singulièrement habile, mais avec une barbarie relative.

L'Évangéliaire d'Ebbon, appartenant à la bibliothèque d'Épernay, in-4°

orné de belles lettres à entrelacs rehaussées d'or, de la même famille que deux autres manuscrits conservés, l'un à Utrecht, l'autre, qui provient de Metz, à la Bibliothèque nationale, où il est connu sous le nom d'Évangéliaire de Drogon, nous montre dans les grandes miniatures quel était l'art au XI^e^ siècle dans l'Est, de ce côté-ci du Rhin. Les évangélistes qui y sont représentés, peints de couleurs très gouachées; d'un dessin tel quel, avec des carnations violettes, sont vêtus de draperies qui semblent une mousseline froissée en plis si nombreux que l'artiste n'a guère songé à leur faire épouser les formes du dessous. Elles semblent exécutées en couleur violet clair sur un fond uni gris-bleu qui forme l'ombre, tandis que des rehauts d'or forment les lumières. Cette facture, comme effilochée, se retrouve en partie dans les miniatures des manuscrits anglo-saxons de Rouen.

L'évangéliaire de Luxeuil, de la bibliothèque A.-Firmin Didot, qui est également du IX^e^ siècle, orné de lettres enclavées et de titres en pourpre et en or, de canons formés de colonnes superposées réunies par des arcs qui portent des médailles, et de quatre grandes miniatures, appartient à un autre art, un art plus simple dans son exécution, plus hésitant peut-être et moins traditionnel, et pour cela autrement intéressant. Le trait à la plume est légèrement enluminé de couleurs pâles. Une des miniatures représente l'abbé Gérard, *Lexovii pastor Gerardus, lucis amator*, offrant à saint Pierre le livre qu'il a fait écrire. Une chose à noter, c'est que ces miniatures sont tracées au verso de feuilles de parchemin que l'on a été obligé de couper pour les faire entrer dans le format du livre, et qui sont peintes d'animaux et de rosaces sur fond pourpre ou vert, dessinant comme des motifs de tapis.

La Bible de Théodulfe, in-folio du IX^e^ siècle, appartenant à l'évêché du Puy, se recommande par ses canons en couleur rehaussés d'or, mais surtout par les tissus de soie qui les protègent. Ces tissus, très transparents et très légers, sont de plusieurs genres, et un mémoire a été écrit à leur sujet à propos d'un brevet qu'un industriel lyonnais avait pris, prétendant les réinventer.

Au X^e^ siècle la barbarie n'est pas loin, s'il faut s'en rapporter à l'évangéliaire in-quarto de la bibliothèque de Troyes, qui porte autour d'une de ses miniatures, qui représente le Crucifix, cette mention qu'il fut écrit en 908. Deux évangélistes sont en outre représentés. Saint Marc est un homme à tête de lion, vêtu d'une tunique et d'une étole, tracé à la plume et lavé en rouge pâle.

Deux manuscrits de M. Firmin Didot, le *Lectiones evangeliorum*, in-quarto orné de grandes capitales à enlacements rouges et or, et le *Missale romanum*, petit in-folio, que l'on croit tous deux italiens, ne montrent

guère plus d'art, sinon dans leurs lettres majuscules. Une miniature du second qui représente le Christ en croix, entre saint Jean et la Vierge, tracée à la plume d'une main peu habile, est enluminée de bleu, de rouge et de jaune juxtaposés comme si l'on eût voulu copier un émail cloisonné. Notons que la figure du Christ ne porte point le nimbe crucifère, ce qui est une exception à une règle qui était constante depuis longtemps déjà.

Nous arrivons au XI^e^ siècle avec les *Commentaires* de saint Augustin, in-folio de la bibliothèque de Rouen, remarquable par un immense B majuscule tracé à la plume et légèrement enluminé de bleu, de rouge, de violet et de vert. Il comprend, dans les vigoureux stipules qui forment ses enroulements, plusieurs scènes de la vie de David : berger, il combat Goliath avec sa fronde, et le géant, vêtu d'un haubert de mailles par-dessous sa cotte d'armes, est frappé au front sous son heaume conique; psalmiste, il joue de la harpe; roi enfin, il est assis sur son trône dans sa puissance.

Les Miracles de saint Benoist, in-quarto du XI^e^ siècle de la bibliothèque de Troyes, décoré de lettres dracontines exécutées de la même façon, renferment une miniature qui présente la double scène de la mort et de l'inhumation du saint abbé.

Dans la première on donne le viatique au mourant, et sur le calice à large coupe que tient l'un des frères est posé le chalumeau destiné à la communion sous l'espèce du vin. Dans la seconde on pose un poêle d'une étoffe historiée sur le corps de saint Benoît que l'on descend dans son cercueil, de pierre apparemment, déjà posé dans la fosse.

Nous arrivons au XII^e^ siècle avec le *Speculum virginum* de saint Jérôme, in-folio de la bibliothèque de Troyes, remarquable surtout par un grand dessin à la plume tracé par une main hardie et savante qui rappelle le style du célèbre *Hortus deliciarum* d'Herrade de Lansberg.

Il eût été intéressant de pouvoir publier cette composition compliquée, rayonnante comme une rosace en vitrail, dont le centre est occupé par la Vierge portant sur son giron le buste du Christ, source de toute grâce : *si quis sitit, veniat et bibat.* De lui naissent les quatre fleuves du paradis, personnifiés par des hommes tenant chacun en leurs mains des cercles où un docteur de l'Église et un évangéliste sont représentés. Les quatre vertus cardinales supportées par huit vierges complètent cette « rose » de la science ecclésiastique au XI^e^ siècle.

De l'art de l'Est nous allons à celui du Midi avec les *Commentaires de saint Beato sur l'Apocalypse,* in-folio de M. A.-Firmin Didot, qui appartiennent à l'école d'Aquitaine. Les personnages sont courts, dessinés par

un trait noir épais, sans inflexions, rehaussés par des teintes plates de couleurs gouachées sur fond rouge, bleu ou vert.

Les guerriers y sont coiffés du heaume conique à nasal complété par une pièce qui remonte de son extrémité inférieure vers les oreilles, de telle sorte que l'œil et la joue sont seuls à découvert. Au lieu de l'écu en amende du nord ils portent un bouclier circulaire.



MINIATURE EMPRUNTÉE AUX « ÉTHIQUES D'ARISTOTE ».

(Manuscrit du XV^e^ siècle exposé par la Bibliothèque de Rouen.)

Du XIII^e^ siècle, dont l'art nous est plus connu, nous avons le Psautier, petit in-folio de la bibliothèque de Rouen orné de miniatures dont les grands personnages dessinés un peu de pratique sont légèrement enluminés de vives couleurs, tandis que deux miniatures représentant les Évangélistes qu'expose M. Julien Gréau, d'époque un peu antérieure, enluminées de couleurs rompues, doivent appartenir à l'art allemand.

Un rouleau des morts exposé par M. Dassy, dont l'en-tête représente le Christ sur son trône recevant l'âme d'un personnage que l'on enterre,

tient encore au XIIIe siècle, qui incline vers le XIVe avec le magnifique manuscrit des *Miracles de Notre-Dame*, jadis des bibliothèques de Charles V et de Jean, duc de Barry, aujourd'hui au séminaire de Soissons, manuscrit dont les miniatures sont des chefs-d'œuvre de délicatesse et de grâce, et avec l'*Apocalypse* de M. A.-Firmin Didot, dont les sujets tracés à la plume sont la reproduction, dans un style nouveau, de motifs qu'on retrouve identiques dans des manuscrits d'époque antérieure.

Citons encore, à cause de l'*ex-libris* entièrement tracé de la main de Charles V, la *Chronique des Papes*, petit in-octavo de la bibliothèque de la Chambre des députés ; *la Somme de Barthélemy de Suse*, in-folio, et la *Bible historiale*, autre in-folio de la bibliothèque de Troyes, décoré de miniatures dont les personnages s'enlèvent en clair sur un fond quadrillé coloré, et enfin un Psautier in-octavo de M. Firmin Didot, où le psaume *Dixit insipiens* est illustré d'une miniature grise représentant un homme qui boit dans un verre à pied, appartiennent au XIVe siècle.

Les manuscrits du XVe siècle sont abondants et plusieurs sont des plus remarquables.

Nous mettons en tête le *Tite-Live* in-folio de la bibliothèque de la Chambre des députés, dont les belles miniatures représentent la dédicace du livre et des archers assiégeant une ville, et, parmi quelques livres d'heures, le *Missel de Besançon*, in-folio de la fin du XVe siècle et même des commencements du XVIe, d'après le costume du *saint Martin* aux portes d'Amiens qui en est la principale miniature.

Les *Éthiques d'Aristote*, in-folio de la bibliothèque de Rouen, renferment de grandes miniatures très intéressantes pour le symbolisme des arts de rhétorique et des vertus, mais aussi pour les us et coutumes du XVe siècle. On y voit, en effet, la boutique d'un mercier qui vend à peu près de tout, et celle d'un épicier qui étale au carrefour de deux rues ses marchandises fort diverses. Nous les reproduisons ici.

Le missel de l'église de Rouen, in-folio, de la même bibliothèque, donné par le chanoine Richard-Peschard, est surtout remarquable par deux grandes miniatures, représentant l'une le motif traditionnel de Dieu, accompagné des quatre symboles évangéliques, de l'Église et de la Synagogue, qu'il est rare de rencontrer si avant dans le XVe siècle ; l'autre la Crucifixion. Cette scène, qui est obligatoire dans un missel, se retrouve dans l'in-folio de M. A.-Firmin Didot, dont les miniatures sont certainement de plusieurs mains. Mais la composition qui nous occupe, très bien ordonnée, est exécutée avec un réel talent par un artiste qui avait certainement jeté un regard sur les florentins des contemporains avant de dessiner l'épisode de l'évanouissement de la Vierge.

Enfin le *Manuel* de Robert de Croix-Mare, archevêque de Rouen de 1483 à 1493, nous montre l'art de la fin du XVe siècle dans une miniature représentant un baptême.

Les livres d'heures in-octavo se pressent en foule dans les vitrines de l'Exposition, un peu tous les mêmes, avec leurs bordures de page empruntées à la flore réelle, combinée avec quelques ornements de convention, avec leurs petites miniatures, faites de pratique, ressassant les mêmes sujets et de la même façon jusqu'à satiété. Sur ce fond commun, il faut distinguer les *Heures de René de Lorraine,* qui sur la première page s'est fait représenter en armes, à genoux devant la Vierge, in-octavo, de M. A.-Firmin Didot, et un petit in-folio de la même bibliothèque, les *Heures de Talbot,* qui s'est fait aussi représenter avec Marguerite de Beauchamp, sa femme, à genoux devant la Vierge, accompagnés de leurs pennons armoriés et de l'ordre de la Jarretière, enfin plusieurs autres



MINIATURE EMPRUNTÉE AUX « ÉTHIQUES D'ARISTOTE ».

(Manuscrit du XVe siècle exposé par la Bibliothèque de Rouen.)

livres de prières exécutés pour des personnages connus du XVe siècle, que nous avions vus en 1867, et qui figuraient aussi à la présente exposition.

Mais le chef-d'œuvre du genre est un petit livre d'heures de la bibliothèque de Rouen, dont les miniatures, exécutées par quelque disciple de Memling, sont d'admirables tableaux d'une couleur très puissante.

Il ne nous est pas besoin de dire que l'art de la miniature se transforme, comme tout, au XVIe siècle, et que la science de la perspective, tant linéaire qu'aérienne, tend à la transformer en tableaux, et que de grands cartouches remplacent pour les encadrer les feuillages et les fleurs du siècle précédent.

Nous citerons parmi les œuvres les plus remarquables de cette époque : les *Heures du connétable de Montmorency*, magnifique petit in-octavo, exposé par M. le comte d'Haussonville; la *Vie de la Vierge*, exécutée pour François Ier et offerte à Henri II en 1548, in-folio de la bibliothèque de Rouen, et le *Livre d'Heures de Claude Gouffier*, in-quarto, de M. A.-Firmin Didot, dont une miniature, très française, représentant l'Adoration des rois, est encadré par un cartouche qui porte les armes et la devise du créateur des faïences d'Oiron.

Et dans la même collection l'*Évangéliaire*, enfin, du cardinal de Meudon où nous trouvons l'Annonciation magnifiquement peinte sur deux pages comme sur les deux volets d'un diptyque.

Parmi une foule de manuscrits qui nous sollicitent, nous mentionnerons encore le *Registre des actes de l'administration d'un abbé de Marchiennes*, de 1501 à 1542, décoré de trois grandes miniatures représentant des scènes de recensement des biens de l'abbaye. Ce manuscrit in-folio, qui appartient à M. de Gommecourt, porte encore sa reliure originale, dont une note indique le prix ainsi que celui de l'exécution du livre lui-même. Citons enfin l'*Entrée de Henri II à Rouen en 1550*, dont une miniature nous montre le roi, vêtu de blanc et noir, monté sur un hourd pour assister à une « montre » dont on le divertit. A côté de ce précieux manuscrit, la bibliothèque de Rouen nous permet de comparer l'art français avec l'art italien à l'aide d'un *Office de la Vierge*, petit in-octavo, ayant appartenu au cardinal de la Rovère, depuis pape sous le nom de Jules II. Puis, franchissant un grand nombre d'années, elle nous montre dans l'*État de la marine*, en 1681, dont les miniatures sont exécutées par Martin, l'un des derniers spécimens, assurément, d'un art qui occupa une si grande place durant tout le moyen âge.

Nous terminerons avec la *Guirlande de Julie*, écrite par Javry, appartenant au duc d'Uzès.

LA TAPISSERIE.

Les salles du Trocadéro ne sont point favorables aux tapisseries. D'abord celles-ci sont placées trop haut, puis, étant éclairées à jour frisant, perdent de leurs colorations. Aussi il en est que nous avions vues et examinées sous leur jour qui sont méconnaissables dans les galeries de l'Exposition.

De plus, le hasard des prêts a fait dominer certaines séries sur certaines autres, les tapisseries de l'extrême fin du XVI^e^ siècle sur celles du XVII^e^ et des siècles suivants, de telle sorte que la série chronologique est loin d'être complète.

La tapisserie la plus ancienne est la *Présentation au temple,* qui est du XIV^e^ siècle et appartient à M. Leon y Escosura. Viennent ensuite les trois pièces de la tenture de la mairie de Boussac.

On prétend, à Boussac, que cette tenture provient de la tente du frère de Bajazet, de Zizim, qui, otage des chevaliers de Rhodes, fut emprisonné au château de Bourganeuf par Pierre d'Aubusson, leur chef. Les dates ne s'y opposeraient pas, Zizim étant mort en 1495 et la tapisserie étant du milieu du siècle, d'après les costumes. Mais nous croyons qu'il y avait longtemps que le rival de Bajazet ne possédait plus de tente, et que l'aventure arrivée à celle de Charles le Téméraire, après la bataille de Granson, n'est point étrangère à la légende.

En tout cas, ces tapisseries sont européennes, et probablement françaises. La chaîne, nous a-t-on dit, est de chanvre, ce qui la ferait provenir du Nord plutôt que de la Marche ou d'Aubusson.

Mais nous n'avons pu l'examiner de près, le libéralisme du conseil municipal d'Aubusson s'étant refusé à nous confier l'une d'elles afin d'en faire exécuter une copie.

Ce sont des verdures à bestioles sur fond rouge, dont le centre est occupé par un pavillon sous lequel se tient une dame en riche costume du temps de Charles VI. Un lion et une licorne l'accostent, portant un pennon armorié qui est « d'or à la bande de gueule chargée de trois croissants d'argent. » Nous ne croyons pas qu'il y ait jamais eu de bordure.

Les armes tissées sur ces tapisseries, que l'on dit être celles de la famille Maillans d'Anglefort, permettront peut-être un jour d'en retrouver la date.

Après la tenture de Boussac, nous placerons par ordre de date les tapisseries suivantes :

La *Passion*, dont les sujets occupent comme les divisions d'une rosace, à M. Gavet; le *Calvaire*, à M. Albert Goupil; la *Vierge aux anges*, à M. Ch. Mannheim; puis le *Baptême du Christ*, à M. Maillet du Boullay, et le même sujet, qu'entoure une si belle bordure, où les prophètes et les sybilles se mêlent aux bouquets de fleurs et de fruits, prêté par M. le baron d'Erlanger.

A côté de ces tapisseries, précieusement exécutées, avec des rehauts d'or, par des mains flamandes, se placent les grandes tentures, plus particulièrement décoratives, de M. Richard, de M. Leclanché et de M. le baron d'Erlanger.

Toutes sont connues pour avoir déjà été exposées.

Leur exécution est très simple, à trois couleurs en général pour les draperies, et leur composition touffue n'est pas toujours d'une explication facile.

Celles de M. le baron d'Erlanger, qui proviennent de la vente du duc de Berwick et d'Albe, dont le catalogue a donné des explications si singulières, sont des moralités chrétiennes, où le Christ joue un rôle, et que commentent les versets inscrits sur les phylactères que tiennent en main deux prophètes placés de chaque côté de la composition.

Celles de M. Leclanché, dont une porte la date de 1498, représentent des triomphes certainement inspirés de ceux de Pétrarque, et qu'il faudrait étudier ayant en main les tiercets du poète.

Parmi celles de M. Richard, l'une représente la Création d'une façon fort originale, les trois personnes de la Trinité intervenant sept fois dans la même pièce, chaque fois pour accomplir l'œuvre de chaque jour; les autres ont été composées à peu près sous la même inspiration que celle de M. d'Erlanger. La Passion, le Christ, les Prophètes, le Combat des vices et des vertus, y forment un mélange assez bizarre et fort intéressant pour les déchiffreurs d'énigmes.

Dans deux tapisseries de la même époque, appartenant à M. Gaston Le Breton, l'on croit voir une allusion au mariage de Philibert II de Savoie avec Marguerite d'Autriche.

On reconnaît, en effet, l'écu de Savoie sur un anneau que tient avec une charte déployée le personnage de l'une d'elles, et l'on a cru trouver de l'analogie entre les types et les ajustements des deux principaux personnages représentés et les deux bustes de la médaille frappée à l'occasion de ce même mariage, que M. E. Piot a exposée.

On reste très incertain sur le lieu de fabrication de toutes ces tapisseries, qui peuvent être aussi bien françaises que flamandes; mais on peut attribuer à l'Italie, et probablement à l'atelier de Ferrare, la tenture

exposée par M. Ephrussi, qui a pour motif général des enfants jouant sous des berceaux de treillage chargés de fleurs et de fruits. Les armes que porte chacune d'elles sont celles des Gonzague sous un chapeau de cardinal, et, dans la pièce qui représente Vénus couchée dans une barque remplie d'Amours, un d'eux, assis sur le rivage, trace un nom sur son carquois, nom qui nous semble être celui d'Hercule. Or il y eut un Hercule de Gonzague, cardinal en 1527, et régent de Mantoue pendant la minorité de son neveu. Tenant à la maison d'Este par sa mère, il pouvait fort bien avoir fait fabriquer les tapisseries qui nous occupent dans l'atelier que nous savons avoir existé à Ferrare.

Ces tapisseries y auraient été exécutées d'après Jean d'Udine, suivant Vasari, et la tapisserie que nous venons de citer serait une réplique de celle que vise, en 1544, l'inventaire de Paul III, et qui y est ainsi désignée : *Uno (panetto) con la nave et trionfo de Venere...* ainsi que M. Eugène Müntz vient de le publier dans l'*Histoire générale de la tapisserie*.

Une autre tapisserie exposée par M. Gavet, représentant des bacchants et des bacchantes en buste au milieu d'un large motif d'architecture imitant le marbre, doit également être italienne et probablement de Ferrare, si nous comparons les pampres sculptés sur les pilastres d'encadrement, avec ceux des colonnes qui bordent la tenture des *Métamorphoses* tissées à Ferrare, en 1545, par Hans Karcher, pour Hercule II. La composition, la couleur et l'exécution sont les mêmes.

Nous croyons aussi de fabrique italienne les quatre magnifiques tapisseries à grotesques qui garnissent les murs de la salle que M. F. Spitzer s'est réservée.

Le style des figures, grandes comme nature, la composition des ornements dont elles font partie, l'échelle de ces ornements et le ton même de la couleur, tout nous fait croire à une œuvre italienne, surtout si nous comparons cette tenture à la tapisserie éminemment française et de l'école de Fontainebleau que M. Maillet du Boullay avait exposée dans la salle de la sculpture française, au Champ de Mars.

Transportons-nous maintenant dans l'aile gauche du Trocadéro, dans la section espagnole où, parmi un tas de choses de valeur fort inégale, nous trouvons du moins un précieux renseignement. Il nous est fourni par une des deux pièces de la *Conqueste du royaulme de Thunes*, dont M. J. Houdoy a écrit l'histoire.

Nous savons que Jehan Vermay, de Bruxelles, reçut, en 1547, la commande des cartons au prix total de dix-huit cents florins, à raison de trente sols l'aune carrée, et que Guillaume Pannemaker, également à Bruxelles, commença l'année suivante à les tisser en fils d'or, d'ar-

gent, de soie teinte à Grenade et de la plus fine « sayette » sur chaîne de « fillet » de Lyon, au prix de douze florins l'aune carrée; l'or et l'argent étant fournis par l'empereur Charles-Quint, jusqu'à concurrence d'une certaine quantité par aune.

Or la pièce qui représente la *Monstre*, ou la revue, porte dans sa lisière bleue qui appartient bien à la tapisserie, ayant été tissée et faisant corps avec elle, les deux B séparés par un écu de gueules. Cette marque si connue appartient donc incontestablement aux ateliers de Bruxelles.

Malheureusement nous n'avons pu vérifier si elle se trouve également sur la lisière de la pièce de la tenture *Vertumne et Pomone*, qui avait été également envoyée d'Espagne, et qui, acquise par Charles V, de Georges Weseler, avait servi de type pour la fabrication de la tenture de la conquête de Tunis.

Nous insistons sur ce point parce que le chevalier Pietro Gentili, tapissier pontifical, dans son édition française de son livre sur l'*Art des tapis*, attribue cette marque à l'atelier de Ferrare. Tout ce que nous avons pu lui écrire pour lui démontrer qu'il se trompait, et que son attribution était basée sur une fausse lecture du monogramme tissé par Hans Karcher sur les tapisseries sorties de son atelier, tout ce qui a pu lui être dit à Paris où on l'a engagé à voir la tapisserie de l'exposition espagnole : rien n'y a fait.

Puisque nous sommes dans l'exposition espagnole, constatons que les petites tapisseries exécutées, soit d'après Goya, soit d'après son élève Bayeu, ainsi que nous l'a appris notre collaborateur P. Lefort, dans son excellent livre sur *Francisco Goya*, sont loin d'avoir l'effet que promettent les photographies exécutées d'après elles. Elles sont dures et assez mal tissées.

L'exposition espagnole nous retient encore par un tissu provenant du tombeau de l'un des souverains du Mexique antérieur à la conquête. Ce tissu, entièrement décoré de dessins géométriques qui se reproduisent avec la même couleur à l'endroit et à l'envers, est une vraie tapisserie.

Un pagne de fabrication identique revêt un mannequin représentant aussi un Mexicain d'avant la conquête dans la section des missions françaises, et enfin dans l'exposition de Java, dans celle des provinces danubiennes de l'empire d'Autriche, dans celle de la Grèce, de la Perse et de l'Inde, nous retrouvons encore le même tissu.

Enfin les châles que tissent sur des métiers de basse-lisse les deux Indiens de Kachemyr, dans la galerie du travail manuel, ne sont pas autre chose que des tapisseries.

La peinture des vases grecs nous montre que Pénélope ne faisait pas autre chose sur un métier à peu près semblable à ceux qu'employaient naguère les femmes scandinaves. De telle sorte que la tapisserie est sinon la première, du moins une des formes les plus anciennes des tissus ornés.

Une grande tapisserie exposée par M. Foulc nous a longtemps intrigué, non par son sujet, nous ne nous le rappelons pas, mais par sa bordure. Celle-ci, qui est absolument de même composition et de même ton que les bordures de la seconde tenture de *Mausole*, exécutée par ordre de Marie de Médicis après la mort de Henri IV, porte dans ses médaillons les trois plumes d'York et deux C enlacés sous une couronne princière.

Nous songeâmes immédiatement à la fabrique anglaise de Mortlake, que Charles Ier, alors qu'il n'était encore que prince de Galles, avait protégée. Mais la lisière, à demi cachée, ne nous laissait apercevoir aucune marque.

Nous avons obtenu de déplier cette lisière qui nous intéresse tant, nous autres qui nous occupons de l'histoire de la tapisserie ; ce que l'on devrait toujours obtenir dans des expositions qui ont la prétention d'apprendre quelque chose à quelqu'un.

Or, comme nous l'avions espéré, nous avons découvert sur la lisière horizontale l'écu de Saint-Georges et un monogramme formé d'un M, d'un P et d'un D, que nous avions déjà relevé sur une tapisserie authentiquement sortie de Mortlake, du temps de Charles Ier. Mais elle ne porte pas comme cette dernière le monogramme de Francis Crane, fondateur de cet atelier. Cette pièce est donc anglaise et antérieure à l'année 1625, où Charles Ier monta sur le trône.

Parmi les tapisseries allemandes du xve siècle, nous n'avons qu'à signaler la petite bande que M. le marquis d'Azeglio a donnée au Musée d'Orléans, et qui représente Jeanne d'Arc arrivant à Château-Chinon.

La tapisserie française n'a rien à nous apprendre, car les quelques pièces avec lesquelles le Garde-meuble a rempli les lacunes laissées par les amateurs, sont connues de tous et ne forment point un ensemble chronologique d'ou l'on puisse tirer un enseignement. Il y a de jolies pièces des Gobelins ou de Beauvais, appartenant aux amateurs, comme le *Goûter sur l'herbe*, d'après François Boucher, exposé par M. Gaston Le Breton ; il y en a d'intéressantes comme les deux pièces des *Quatre Parties du monde*, où l'Amérique est symbolisée par les Provinces-Unies, assistées de la France, terrassant le léopard britannique, que possède M. de Béarn et qui auraient été fabriquées à Beauvais sous Louis XVI.

Mais il n'y a rien qui puisse être particulièrement signalé, surtout après la belle exposition faite par l'Union centrale en 1876.

Maintenant que nous en avons enfin fini avec la partie de l'exposition du Trocadéro qui nous était échue et que nous aurions désirée moins importante, qu'on nous permette une réclamation.

Notre excellent ami M. Ed. Bonnaffé, dans la spirituelle *Causerie* qui peut servir d'introduction aux études dont l'exposition rétrospective a été le sujet, dit, en parlant du désordre relatif dans lequel se présentent les objets exposés, que « les expositions précédentes n'étaient pas mieux ordonnées ».

Nous l'arrêtons pour lui rappeler l'Exposition de l'Histoire du travail faite au Champ de Mars en 1867. Le titre était singulier, nous en convenons, et sommes d'accord avec le mot *produit*, employé par un personnage important pour désigner des œuvres d'art; mais l'exposition était méthodiquement classée, d'abord par pays, puis par grandes époques.

Nous en savons quelque chose, puisque nous avons opéré de nos mains la majeure partie de ce classement, et comme le programme avait été longtemps fixé à l'avance, nous pouvons affirmer à M. Ed. Bonnaffé que nous n'avons rencontré aucune résistance de la part des amateurs dont nous avons disloqué les collections, suivant les exigences du classement.

Les nations étrangères avaient opéré de même, — sauf la Prusse qui n'avait rien envoyé, feignant de ne pas comprendre —, en adoptant pour divisions les époques que leur imposait leur histoire, et nos amateurs nationaux ou étrangers avaient porté dans les parties de la galerie qui avait été réservée à ces nations les œuvres qui appartenaient à leur art.

De plus, un catalogue en fut publié, dont les matières sont classées comme les monuments l'étaient dans les salles, et nous en savons encore quelque chose pour l'avoir dressé en grande partie pour la France, revu et corrigé tout entier pour notre pays et pour les nations étrangères.

Et nous avouons que ce catalogue nous a servi pour parler de la présente exposition, dont il ne restera guère que la série d'articles que la *Gazette des Beaux-Arts* lui a consacrés, et un *Livret-guide* qui a pu être utile à certains visiteurs, mais où l'on a pris un peu trop, en vérité, des nœuds de croix processionnelle pour des lanternes.

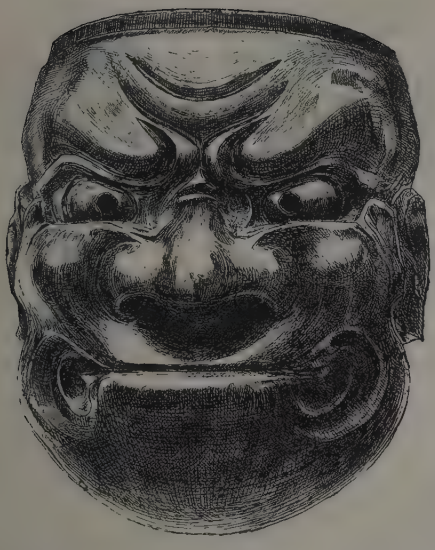
ALFRED DARCEL.

L'EXTRÊME ORIENT

REVUE D'ENSEMBLE DES ARTS ASIATIQUES

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

I.



Tels de nos collaborateurs auront traité avec une compétence spéciale de la céramique ou des laques au Japon et dans la Chine; tel autre aura traité de l'art arabe; tel autre de l'Égypte antique; celui-ci enfin aura examiné particulièrement le Japon. Mais il restait une sorte de vide à combler pour que le compte rendu des arts orientaux fût complètement esquissé dans la *Gazette*.

Ma tâche est donc simplement de boucher les trous, de parler de ce dont les autres n'auront pas parlé, et j'essayerai de me rattacher surtout à la peinture et à la sculpture en général.

Là-dessus, je commence mon rapide voyage en Asie.

Je traverse la salle de l'Égypte moderne, pleine d'objets vulgaires, criards, qui ne méritent aucune mention; je passe dans la salle de l'Égypte ancienne, puis j'arrive à la salle des Califes, nom qui évoque les splendeurs des contes orientaux; mais la plupart des objets exposés ici ne peuvent lutter, pour la beauté, avec les merveilles arabes et persanes

qui débordent dans la grande Salle orientale du premier étage, et la vraie curiosité de la salle des Califes réside surtout dans la collection de disques en verre, les uns servant d'étalons monétaires, les autres gravés d'emblèmes variés, qu'a exposés M. Th. Rogier.

De Mossoul, de Bagdad, de Damas et du Caire, nous sommes ensuite brusquement transportés au Cambodge; mais comme je relierai plus loin l'art khmer à l'art indou, je passe ici sans rien mentionner.

Dans mon élan, j'avais délaissé une petite salle, qui sépare ces deux-là, et qui contient principalement des pièces de cette porcelaine dite des Indes, que les Européens commandaient en effet à leurs *Compagnies des Indes;* on y voit aussi des peintures japonaises et des miniatures persanes, appartenant à M. Jules Jacquemart. Ses peintures japonaises, analogues à des spécimens que possède le Louvre, contribuent à l'éclaircissement des caractères et des dates de l'art au Japon. Je suis obligé de laisser de côté, dans ma course rapide, les curieux paravents de MM. Davis et de la Narde.

Le Cambodge traversé, j'entre dans une salle consacrée surtout à la céramique chinoise, coréenne ou japonaise, avec quelques vitrines de bronzes, métaux incrustés, petits ivoires, petits laques, émaux cloisonnés, monnaies et albums des plus intéressants. Je mentionnerai dans cette salle la tapisserie bouddhique et le dessin chinois représentant Confucius et ses disciples, qui ont appartenu à M. Callery, et qui sont des types fort anciens; puis la peinture du Nirvana ou du repos infini, exposée par M. Sichel.

La salle suivante contient la moisson faite au Japon par M. Guimet, chargé d'une mission relative à l'histoire des religions en Asie, et auteur de ces *Promenades japonaises* qui, lorsqu'en aura paru le second volume, seront un des livres curieux que le Nippon aura inspirés. On voit là les peintures rapides, mais exactes, que M. Régamey, compagnon de voyage de M. Guimet, a exécutées d'après des croquis pris sur place, et qui contribuent à éclaircir notre vue du Japon. De superbes bronzes, envoyés par le comte Camondo et quelques autres personnes, puis des antiquités indoues, complètent le contenu de cette salle, qui est la salle du bronze; elle est, en outre, très intéressante pour l'histoire de la peinture et de l'art en général, et je vais y faire une station.

M. Guimet a rapporté un paravent très précieux, qui permet de fixer des époques dans la facture de l'art japonais. L'*artiste* a représenté un débarquement de Portugais, reçus par les jésuites, alors intronisés dans le pays. Le shiogoun Yeyas, persécuteur des chrétiens, a fait quelque temps après gratter les figures des jésuites.



STATUETTE EN BRONZE.

(Collection de M. Burty.)

Ce paravent est incontestablement de la fin du XVI^e^ siècle, et il nous éclaire sur certains points du dessin tel qu'on le comprenait alors, et tel qu'il avait été sans doute pratiqué antérieurement au Japon.

M. Guimet a exposé six panneaux peints sur or et représentant les trente-six poètes célèbres du Japon, fort utiles aussi pour l'étude de l'art japonais et de fort curieuse exécution.

Si maintenant nous entrons dans la salle spéciale du Japon, qui suit celle de M. Guimet, nous y trouverons des paravents, également importants au même point de vue. Sur les feuilles exposées par M. Jacquemart, dans la salle précitée, le caractère du dessin est analogue. Enfin des rouleaux manuscrits ou des albums peints, vraiment précieux, exposés par M. Burty, achèvent de former une série de documents à l'aide desquels il aura été possible de contrôler les renseignements donnés par le catalogue japonais, et qui corroborent ceux-ci.

A bien des traits, à propos desquels je ne puis entrer ici en discussion suivie, il semble qu'il y ait autre chose que du chinois dans les origines de l'art japonais, *qu'il y ait du persan.* Les marchands indiens, malais ou indo-chinois, les Portugais d'Ormuz, de Bouschir et de Macao auraient-ils introduit au Japon des miniatures persanes vers le XVI^e^ siècle ou au début du XVII^e^ ? On n'en sait rien. Mais assurément la façon, par exemple, de figurer les pieds dans les images des trente-six poètes, ne se retrouve guère que dans des œuvres de l'art islamite.

Cette série de peintures sur rouleau, album, feuille ou paravent, qui appartiennent à une période qu'on peut placer de 1550 à 1650, confirme parfaitement, disais-je, les renseignements que fournit le catalogue japonais sur la peinture et permet de les compléter. Les voyageurs récents s'accordent à répéter que la belle période, que la période créatrice de l'art japonais se déroule de 1580 à 1630, ou même embrasse tout le XVII^e^ siècle. Ils auraient pu ajouter que, depuis 1550 jusqu'à nos jours, le *mouvement et l'évolution* n'ont cessé dans l'art au Japon.

Il est certain que pendant plusieurs siècles, à partir du VI^e^, du VII^e^ ou du VIII^e^ siècle de notre ère, c'est-à-dire à partir du moment où le bouddhisme et les arts de Chine et de Corée se furent répandus dans le pays, des bronzes à type hiératique et des peintures exécutées d'après ces sculptures, ou d'après des peintures primitives chinoises, furent les seules productions de l'art supérieur au Japon.

Ensuite, selon les Japonais, apparut une école qui peignit les seigneurs richement habillés. Vers la fin du XV^e^ siècle, les familles Kano et Tosa développèrent l'art inauguré par l'école précédente, et l'on peignit les scènes des légendes et des poèmes, les aventures des jeunes princes,

les guerres féodales. Vers 1570, et c'est justement l'époque à peu près d'où il faut dater le paravent portugais de M. Guimet, l'art s'attacha à représenter les mœurs de son époque, élargit son cercle, y introduisit les scènes de la vie publique réelle. C'est l'époque du progrès général, et celle où commencent les grandes constructions de temples. L'*expression* dans la figure dessinée ou sculptée suivrait de près cette période. Enfin, vers 1690, l'art se serait ouvert aux scènes de mœurs les plus variées, prises dans tous les rangs de la population, comiques aussi bien que sérieuses, avec des foules nombreuses, etc., achevant de se former tel que nous le connaissons. Au XVIII^e^ siècle, il y aurait eu d'abord un retour d'influence chinoise. Puis, vers la fin, avec le développement des impressions en couleur, se serait produite une altération des types, coïncidant avec l'exagération convulsive du mouvement, que je crois empruntée aux acteurs, car les albums de cette époque sont en grand nombre consacrés à représenter des scènes de théâtre. Au XIX^e^ enfin, Hokou-Saï et sa suite auraient été un peu entraînés vers l'art européen. A chaque élargissement du cercle a correspondu un progrès dans la science du dessin et dans l'exécution du paysage, dont les Japonais font une école à part, en ce sens que très probablement chez eux, comme en Chine, dans les ateliers de poterie, il y eut des spécialités ; tel artiste se chargeant des figures ou de telles figures, tel autre du paysage, tel autre des animaux. Enfin, les Japonais considèrent comme une école particulière ceux qui dessinent en noir. Mais il doit y avoir là une confusion ou la constatation que, comme partout en Asie, le coloriste du Japon altère toujours la finesse et la délicatesse inouïes du dessinateur.

M. Guimet expose, comme étant la copie japonaise, exécutée au XVII^e^ ou au XVIII^e^ siècle, d'une peinture chinoise soi-disant du XI^e^ siècle, cinq cadres sous verre représentant seize disciples de Bouddha. Mais je ne puis examiner ici certaines questions qui se rattachent à cette œuvre.

La sculpture a accompagné la marche de la peinture. Aux boudhas primitifs sont venus se joindre des héros, des princes, des petits dieux nationaux et familiers, des personnages de légendes, fort gauchement modelés; c'est vers le milieu du XVII^e^ siècle qu'a été fixée la série des *kamis*, des sept dieux familiers. Il y a là dedans beaucoup d'emprunts aux Chinois. Les masques, habilement modelés, ne paraissent pas être antérieurs à la fin du XVII^e^ siècle, ainsi que les jolis petits ivoires, ces spirituels *netzkés*, qui correspondent si bien aux dessins de l'école d'Utagawa. La porcelaine et la faïence, au milieu du XVII^e^ siècle, modèlent encore avec beaucoup de naïveté et de timidité. Leurs figurines, très habiles, très souples, n'appartiennent guère qu'au XIX^e^ siècle. La sculp-

ture en bois ne semble pas s'être développée avant le XVIIIe siècle.

Au milieu du XVIIe siècle, à s'en rapporter aux objets figurés dans les peintures, on ne faisait encore au Japon que des laques à fond noir, avec des dessins dorés au trait et à plat. Les fonds d'or, les aventurines, les reliefs d'or, les figures incrustées, n'auraient donc paru dans les laques que vers la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe, et, ce semble, sous l'inspiration des Chinois.

En Chine, je l'avoue, on y voit beaucoup moins clair.

Une tapisserie que son ancien possesseur, M. Gallery, sinologue dis-



VASE EN BRONZE.

(Collection de M. Bing.)

tingué, attribuait au XVIe siècle, montre un Bouddha qui est la pure copie de la statue indoue traditionnelle ; mais ses deux disciples, debout de chaque côté du divin personnage, et la façon dont ils sont placés et exécutés, font penser aux œuvres chrétiennes de l'Italie du XVe siècle.

J'ai cité, en indiquant une autre salle, le dessin des disciples de Confucius, que possédait aussi M. Gallery. Il l'attribuait au IXe siècle. Entre autres caractères curieux, les yeux y sont nettement de face dans les têtes de profil, et les bouches ont le sourire antique.

Par parenthèse, M. Jules Jacquemart possède de très fins et très beaux dessins chinois en noir, qu'il n'a malheureusement pas exposés, et parmi lesquels un de ces guerriers à forte et large corpulence, rigoureusement et délicatement dessiné, où se trouve l'origine d'un certain



VASE EN BRONZE.

(Collection de M. Ph. Burty.)

type, relativement moderne, des héros japonais. On peut aussi, tout en attribuant ce dessin au XVII^e siècle, y voir une imitation de l'art persan du temps de Schah-Abbas, alors que l'influence des dessinateurs italiens, portugais ou hollandais, à la fin du XVI^e siècle, s'y fait nettement sentir et se transmet à l'Inde. La salle Guimet est celle du bronze, disais-je, mais il

y a aussi de jolis bronzes dans la salle du Japon et dans la salle Chine et Japon. Nous en retrouverons encore d'anciens et d'intéressants au Champ de Mars, en traversant les expositions spéciales des Chinois et des Japonais. Les Japonais ont tiré beaucoup de bronzes de la Corée et de la Chine, et ils les ont ensuite copiés pendant longtemps. En somme, il existe relativement peu de bronzes japonais, surtout en fait de vases, et l'on risque constamment de confondre des œuvres japonaises avec des œuvres chinoises. Enfin le bronze japonais peut être considéré comme assez moderne, dans son ensemble.

Le groupe du général chinois, passant entre les jambes de pêcheurs qui l'ont provoqué, appartenant à M. Guimet; le dieu Cheou-lao au grand front qui représente la joie, appartenant à M. Camondo; un grand vase à pieds modelés en animaux, appartenant à M. Bing, sont de pure descendance chinoise. Ce n'est qu'au Champ de Mars que nous verrons les vraies *créations* japonaises dans l'art de bronze, toutes modernes et presque toutes fort laides. Dans les salles voisines, M. Burty a exposé quelques jolies figurines, et M. Bing a envoyé plusieurs charmantes pièces; nous en reproduisons quelques-unes. Les gardes de sabre, en fer ou alliage incrustés, sont, en général, au Japon, des objets plus anciens que les bronzes. La fabrication en était florissante à la fin du XVII^e^ siècle, par conséquent elle remontait à une époque intérieure. M. Burty en possède un choix fort intéressant.

Néanmoins le XVII^e^ siècle ayant été une époque toute particulière d'épanouissement artistique et industriel au Japon, il est peu probable que les gardes de sabres que nous rencontrons soient antérieures à cette époque.

La salle qui suit celle de M. Guimet est spécialement consacrée au Japon et, pour la plus grande partie, occupée par des exposants japonais. MM. Bing, Vial, de la Narde, etc., en complètent les séries. On y voit de nombreux laques d'or, de fines pièces céramiques, dont quelques-unes enfermées dans des sacs, comme les bols d'ancêtres; des gardes de sabre incrustées, mais qui ne remontent certes ni à dix-huit cents ni à seize cents ans, ainsi que le disent les étiquettes fantaisistes de quelques Japonais. Comme toujours, ce sont les Européens qui possèdent les plus belles choses. Chez les Japonais, je citerai des paravents, des étoffes; une vieille couronne découpée, très curieuse; une imitation d'ancien laque sans relief, doré en feuilles plates, représentant des instruments du culte bouddhiste, largement et soigneusement détaillés, et indiquant un style bien différent des laques à reliefs de fleurs, paysages, personnages qu'on a exécutés plus tard; une statuette de guerrier, en



IVOIRE.

(Collection de M. Ph. Burty.)

porcelaine d'Imari, du XVIIe siècle, figurant à mon sens parmi les documents les plus intéressants de l'histoire de l'art. Chez les Européens, j'indiquerai, au point de vue de la sculpture, les deux figurines en bois portant une cloche de bronze, appartenant à M. de la Narde, dont on peut voir les analogues aux magasins de nouveautés du Louvre, et le bronze de M. Vial, qu'on dirait une œuvre européenne du XVIIIe siècle.

Il y aurait eu bien des pièces à citer et des observations à faire dans les salles asiatiques du Trocadéro, mais il faut nous contenter du gros.

En résumé, grande foison de céramique, abondance de laques, assez peu de peintures ou de dessins, une quantité moyenne de bronzes, fort peu de tissus, fort peu de cloisonnés, un certain nombre de jades, une série assez nombreuse de gardes de sabre, quelques ivoires, quelques marbres et bois, et enfin divers menus objets : telle est la composition de la section chinoise et japonaise au Trocadéro, où l'on regrette de n'avoir pas vu figurer les collections de M. Dutuit, de l'amiral Jaurès, du comte de Fernandina et de M. Cernuschi, mais qui ne laisse pas de montrer un ensemble fort varié et fort important, où, pour la première fois, les chercheurs auront eu des chances de se débrouiller à travers l'art de l'extrême Orient.

II.

Nous venons de traverser à grands pas le rez-de-chaussée de l'aile droite du Trocadéro; la salle Orientale, spécialement réservée aux arts islamites ou du moins aux arts persans, arabes, turcs, et où ont trouvé asile aussi quelques antiquités égyptiennes, entre autres les très anciens bronzes de M. Posno, nous attend au premier étage avec une foule de merveilles.

Ce qui me frappe le plus vivement ici, c'est que j'y vois un terrain intermédiaire, les rapports les plus nets avec l'Europe d'un côté, avec l'extrême Orient de l'autre. La Perse doit être considérée comme le foyer de l'art islamite, et même de l'art asiatique tout entier. Les Arabes ont commencé par se servir des artisans persans, architectes, potiers, sculpteurs, verriers, peintres, etc., en même temps que des artisans byzantins, qu'ils trouvèrent en Syrie et en Asie Mineure, c'est-à-dire de gens imprégnés de tout ce style mixte où se réunissaient la tradition égyptienne, celles de l'Assyrie, de la Phénicie, de la Phrygie et autres pays, traditions revues, altérées, modifiées par les idées de l'art gréco-romain. Les Arabes ont traîné partout ces artisans avec eux, jusqu'en Espagne et en France à l'occident, jusqu'à Delhi et Agra dans l'Inde.



GOPIS, FEMME MYTHIQUE.

(Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après une miniature indoue. de sa collection.)

La Perse a rayonné sur l'Inde, sur la Chine et le Japon. A son tour, elle a beaucoup reçu de l'Europe. Venise et les croisades créèrent de tels contacts entre les chrétiens, les pays islamites et les contrées de par-delà, qu'on peut affirmer qu'Occident et Orient se sont imbibés mutuellement de leurs arts.

En examinant cette salle, nous apercevons des livres éthiopiens, ornés de miniatures de saints chrétiens, des copies byzantines, des peintures italiennes, des sujets de sainteté européens traduits sur des plaques de faïence persanes ; les figures gravées des ouvrages métalliques semblent empruntées à nos manuscrits ; sur des boîtes peintes en Perse au XVIII^e^ siècle, nous apparaissent des Sévigné, des Pompadour, des soldats en tricorne ; des cafetières turques, de style rococo, nous rappellent que les Osmanlis se mirent de parti pris à l'école des arts chrétiens, vers la fin du XVII^e^ siècle et au XVIII^e^. En revanche, les armes que nous voyons là, damasquinées, émaillées, gravées, nous les retrouverons à l'exposition indoue du Champ de Mars, en même temps que maint tapis, mainte broderie, car la Perse est inséparable de l'Inde. Plus loin nous reconnaissons dans les poteries persanes les traces d'une union intime avec la Chine et le Japon. Le dragon, le phénix, l'oiseau sur la branche de pêcher, le nœud, la feuille dentelée du nénuphar, le cône alvéolé, les treillages, les tortillons en volutes qui signifient les flots ou l'air, les rinceaux, les lions fantastiques, le vase sacré, tous ces emblèmes qui foisonnent dans la poterie chinoise et japonaise, remplissent l'art persan.

Dans cette salle orientale se montrent presque tous les avatars de l'art islamite.

Il est reconnu aujourd'hui qu'il faut rejeter de l'histoire artistique l'opinion si longtemps accréditée que l'Islam avait absolument banni toute représentation d'être animé. On doit faire deux parts dans les arts islamites : celle de la religion, celle des laïques. Le temple, la mosquée, sauf de rares exceptions dont les traces n'existent plus, a été absolument puritain. Le palais, la demeure privée, au contraire, a accueilli les bronzes gravés, les faïences peintes, les manuscrits enluminés qu'ornent des figures d'animaux et d'hommes. Les lampes de mosquées montrent parfois des fleurs émaillées, jusqu'à un certain point imitées de la nature. Mais l'art religieux, et en général l'art décoratif appliqué à l'architecture, ont banni la nature de leur domaine, et il faut toujours, si l'on considère la peinture et le métal gravé, tenir compte que l'Islam n'a pu vaincre ni en Perse ni en Asie Mineure, ni dans l'Inde, soit des traditions d'industries, soit des traditions intellec-

tuelles enracinées dans le pays. Les œuvres de l'art industriel et la peinture des livres jouent un petit rôle, si on les compare aux édifices. Seule, la peinture décorative a assez d'importance pour être mise en balance avec le décor architectonique et sculptural; mais celle-là il faut l'aller chercher en Perse, où elle est d'origine païenne, c'est-à-dire sassanide, issue de l'Assyrie et de l'Égypte, et où d'ailleurs elle n'a été florissante qu'avec la réaction des princes Séwéfys contre les sunnites, au XVI^e^ siècle ; il faut l'aller chercher dans l'Inde, où elle est de tradition bouddhiste par emprunt à la Perse antique.

La composition de la salle orientale est bien équilibrée : métaux, tissus, poteries, verreries, armes, bois travaillés, peintures, y abondent et sont bien dans la proportion convenable.

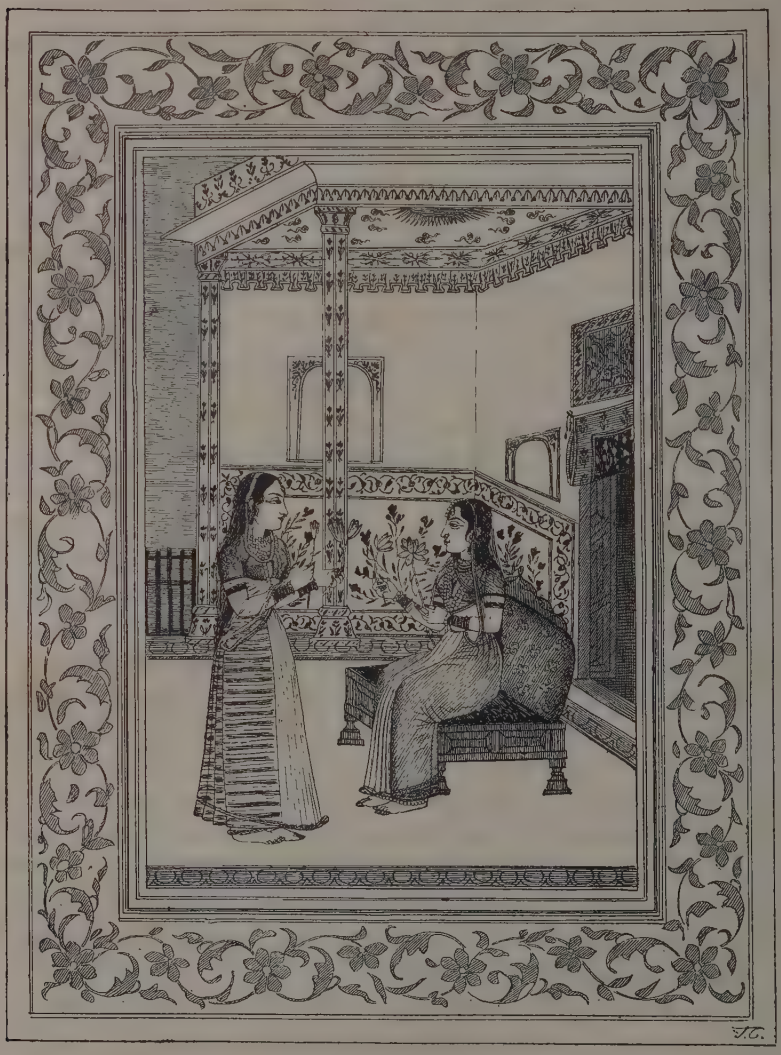
Les tapis sont merveilleux; ils datent du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, et quelques-uns du XVII^e^. On y aperçoit souvent les symboles adoptés par la Chine et le motif favori des décorateurs indous, le rinceau ellipsoïde. Mais les tapis ne sont pas de mon ressort.

Parmi les peintures, qu'il faut diviser en persano-arabes et en indo-persanes, — celles-ci moins anciennes que les autres —, M. Jacquemart a exposé dans la salle du Japon de commande, une miniature persano-arabe de la plus grande délicatesse et d'une extrême naïveté, où les visages, teintés de blanc, sont restés inachevés et où les tonalités sont remarquablement sobres et légères. Il a de belles miniatures indo-persanes : jeunes princes, femmes, scènes d'amour, dieux dans des chars, pavillons à dais rouges ! Nous donnons les dessins faits par l'artiste lui-même de trois miniatures persanes qui lui appartiennent et qui sont de la plus rare délicatesse.

Il est regrettable, à ce propos, que M. Jules Jacquemart n'ait pas envoyé là quelques très beaux dessins ou miniatures persans, qui attestent absolument l'influence des Européens au XVI^e^ siècle. L'un contient quatre personnages, dont trois sont déjà altérés par la réaction du style ou de la compréhension asiatique, mais dont le quatrième, une figure de femme nue, est du style européen le plus net et le plus *difficile*. Au bas d'un autre, ultérieur et revenu tout à fait au style naïf de l'Asie, on lit un titre italien : *Moglie del re*, « les femmes du roi ». En laissant de côté de pareils petits monuments, qui n'a été frappé de curieuses analogies entre les portraits indo-persans et nos portraits de l'école française des Clouet ? Dans une miniature du Louvre, ne voit-on point des envoyés en costume Henri II, ou à peu près, à la cour du souverain oriental ?

Parmi les miniatures de M. Didot, il en est qui se rattachent à ce type

européanisé, par exemple le pénitent devant le divin personnage assis, et les figures drapées, à cheveux pendants, figurant une sorte d'Adora-



MINIATURE INDOUE.

(Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après un album de sa collection.)

tion des mages. Une Chasse aux tigres, un Camp de guerriers en armures, sont au nombre des pièces intéressantes exposées par M. Didot,



MINIATURE PERSANE.

(Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après une pièce de sa collection.)

auxquelles il faut joindre ses manuscrits éthiopiens, à figures de saints.

M. Schéfer a de fort belles et curieuses miniatures, lui aussi : un Sacrifice d'Abraham, un Combat de guerriers en armures, d'assez grandes figures de femmes isolées, qui ont un aspect un peu chinois, tout en se rattachant directement au type de la figure en pied que nous donnons d'après M. Jacquemart. M. Schéfer a aussi des dessins en noir se rattachant au type européanisé. Les scènes de cour indoues, la grande scène dramatique persano-arabe de M. Burty, sont encore des pièces fort intéressantes. M. Oliva a exposé de grandes scènes modernes, où la coloration devient plus criarde et le dessin plus lourd.

Nous voyons là d'autres curieux spécimens de la peinture persane : je veux parler des personnages peints sur faïence et d'autres peints sur étoffe.

Des plaques de faïence à figures datent, on le croit, du XIII^e^ siècle. Le caractère de ces figures est en partie différent de celui des miniatures ; il est d'un art plus mou, plus lâché, moins délicat et pourtant plus libre, et l'on serait tenté d'y trouver l'origine des figures des vases bleus de la Chine. Mais il y a parenté entre un personnage d'une plaque, appartenant à M. Antiq, et les quatre figures isolées de l'album de M. Schéfer, où je crois apercevoir une allure jusqu'à un certain point chinoise, et entre telle figure de plaque et celles que nous reproduisons d'après M. Jacquemart.

D'après le caractère du dessin de ces dernières, je les croirais postérieures à l'époque de l'influence européenne.

M. Duhousset a exposé une fort curieuse peinture moderne sur étoffe. On y voit le type persan tel qu'il a été fixé définitivement après les Séwéfys, assez longtemps après que Schah-Abbas eut fait exécuter dans les palais royaux ces grandes fresques dont la tradition, devenue plus ou moins barbare, existe encore en Perse. Ce n'est plus le type arabe ou plutôt moyen âge à turban, sans autre caractère déterminé que la naïveté et la délicatesse, ni le type indo-persan, procédant soit des Italiens du XVI^e^ siècle, soit, dirait-on, des écoles française du XVI^e^ siècle, ou flamande du XV^e^ siècle ; c'est le type national avec le costume et la coiffure du pays, un mélange singulier de traits nets, régulièrement géométriques, avec de violentes et dures colorations, dues à l'imitation des teintures et des fards ; le noir charbonnant et réunissant les sourcils, cernant et agrandissant les yeux, massant les chevelures bouclées sans y laisser de reflets, le henné enduisant les mains de mitaines oranges, et le rouge tachant d'une petite plaque ronde les joues au

bord des lèvres. C'est en un mot la modification et l'accentuation, mais alourdie, du type des miniatures que nous reproduisons.

Si maintenant l'on met des peintures japonaises du XVI^e^ siècle à côté des miniatures persano-arabes, on est surpris d'y retrouver les mêmes naïvetés de dessin, mais surtout les mêmes colorations, l'emploi du blanc, du jaune et du rose tour à tour, dans les visages, puis certains feuillages analogues, etc.

La délicatesse, la naïveté, un aspect frêle, fin et virginal, donnent à ces miniatures un véritable charme. Les jeunes princes à cheval ont l'air de jeunes filles, les docteurs à barbe blanche, les rois à barbe noire, les saints échevelés gardent quelque chose de jeune, d'enfantin ; les attitudes raides ou très simples, les teintes plates, les terrains bien souvent nus, les détails d'ornement minutieux, les plis ou timides ou absents dans les vêtements, tout concourt à ce caractère consciencieux, innocent, plein de grâce juvénile, si remarquable chez tous les primitifs. Cet art se rapproche de celui de la gravure en métal par ses côtés précis, menus, fins.

III.

Les principales curiosités de l'Asie ancienne viennent d'être effleurées ; nous avons à jeter maintenant un rapide coup d'œil sur l'Asie moderne, mêlée encore d'un peu d'antique, telle qu'elle a fait ses étalages au Champ de Mars.

La Perse, Tunis, le Maroc, se pelotonnent auprès du grand vestibule faisant face à l'École militaire. Ce sont les tapis qui dominent dans leur exposition, tapis dont le dessin est devenu lourd et la coloration s'est faite criarde, bien que les anciennes traditions se maintiennent encore dans plus d'une pièce d'étoffe. On y aperçoit la palme recourbée de Cachemire qui s'est introduite depuis le XVII^e^ siècle dans les tissus persans. Le Maroc montre une assez grande quantité de poteries à dessins verts, rouges et jaunes, auxquelles s'ajoute une série de vases à décor bleu sur blanc, avec cercles blancs enlacés tranchant sur le tout. C'est à la Chine que sont empruntés ces vases bleus, introduits dans la fabrication barbaresque depuis le siècle dernier tout au plus.

L'antique empire perse, après avoir embrassé sous sa domination toutes les contrées où l'art est né et où il a atteint la perfection, vit ses provinces passer les unes aux Grecs, puis aux Romains et par suite aux Byzantins, et les autres rester entre les mains de dynasties nationales, celles des Arsacides et des Sassanides, jusqu'au moment où l'Islam fit

ses conquêtes. Or la damasquinure, le travail du métal, la fabrication du verre, des poteries, des tapis, la sculpture et la peinture se conservèrent dans toute l'étendue et de l'empire byzantin et du royaume sassanide; l'Asie Mineure, la Syrie, Rhodes, Damas, le Kurdistan, le Kerman, le Khorassan, etc., restèrent les centres d'industries florissantes et analogues. On est donc fort porté à croire que la Perse fut l'institutrice industrielle de l'Inde et de la Chine, celle-ci ayant beaucoup emprunté à l'Inde. La réunion de ces trois pays sous le joug des Mongols au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle dut multiplier leurs rapports et étendre les influences de leurs fabriques les unes sur les autres. Il se pourrait donc bien que, contrairement à l'opinion qui attribue une grande antiquité de supériorité industrielle à la Chine, celle-ci ait dû au contraire ses bronzes archaïques à la Perse, de même qu'elle lui aurait dû les décors de sa poterie, tant ceux de couleur bleue que ceux à symbolismes variés. Plus tard ses porcelaines ayant atteint la perfection et s'ornant de figures d'animaux, d'hommes, auront réagi sur la Perse, qui, depuis la fin du XVI^e^ siècle, n'a cessé d'imiter fort souvent les productions chinoises. Le khan Houlagou établit, dit-on, des colonies d'ouvriers chinois en Perse dès le XIII^e^ siècle; par contre, Djenghiz-Khan avait emmené des Persans en Chine; enfin on a pu supposer qu'au XVI^e^ siècle le grand schah Abbas, qui fit venir des artistes européens à sa cour, aurait pu y appeler aussi des artisans chinois. Le fait incontestable est que, d'une part, la poterie chinoise et japonaise, dans son caractère le plus national, est remplie de formes et de décors persans, que de l'autre il existe en Perse beaucoup de pièces imitées ou même copiées des Chinois. Il est à peu près hors de doute que l'Inde a reçu de la Perse ses arts tout entiers, qu'elle les a transmis à la Chine, mais que depuis la fin du XVI^e^ siècle, elle a été comme la Perse inondée de produits chinois.

Dans la salle persane, ce qu'il y a de plus remarquable consiste en quelques cuivres gravés, pleins ou ajourés, avec personnages et animaux se détachant soit au milieu de médaillons, soit directement sur un fond couvert tout entier de rinceaux fins et très menus, où la fleur, ramenée à son squelette, est seulement marquée par le contour sans nervures ni saillies et se mêle parfois à des caractères d'écriture et aux profils de l'arcade à trois lobes. Le dessin de ces personnages semble emprunté à nos miniatures du moyen âge; c'est donc au XIX^e^ siècle le même art qu'au XIII^e^ siècle, où la figure animée est empruntée à l'Occident, tandis que les formes des vases dérivent de l'antiquité primitive, et que l'ornemaniste obéit en même temps aux prescriptions nouvelles de l'Islam.



MINIATURE PERSANE.

(Dessin de M. Jules Jacquemart, d'après une pièce de sa collection).

Les Persans, particulièrement, paraissent avoir toujours été curieux des choses étrangères. Nous avons vu qu'ils ont copié des peintures chrétiennes de Byzance, du moyen âge, d'Italie, qu'ils ont imité des poteries chinoises, accueilli un style flamand ou peut-être le style des dessins du temps de Henri II, et copié aussi nos boîtes du XVIII^e^ siècle. L'Exposition du Champ de Mars contient quelques-unes de ces copies de boîtes dans le genre de celles que M. de Thuisy a envoyées à la salle Orientale. On y voit encore des copies au lavis des gravures hollandaises du XVIII^e^ siècle, à moutons et à vaches. Sur d'autres boîtes persanes, récentes, se voit un mélange de la peinture traditionnelle sur étoffes avec la peinture de ces copies, mélange qui aboutit à un faux modelé, à de fausses teintes ombrantes mal mises en place, alourdissant l'aspect de la composition ou des figures; ces peintures concordent beaucoup avec les peintures ombrées et modelées des Chinois, qui datent aussi du XVIII^e^ siècle environ, et dont beaucoup de modernes spécimens se trouvent au Champ de Mars.

L'art persan est fort curieux. Dans le métal il est particulièrement fin et islamite, quoiqu'il ait conservé ses figures. Dans les étoffes, c'est-à-dire les tapis tissés ou brodés, et dans les poteries il semble avoir conservé davantage un caractère national et la tradition antérieure, bien que nombre de plaques de faïence portent le décor en caractères d'écriture, cher à l'Islam. Des animaux mythiques, mais surtout des fleurs, les unes exactement prises à la nature, les autres compliquées par une transformation symbolique de leurs organes, ornent les étoffes et la plupart des poteries. Elles jaillissent, s'élancent, retombent, se profilent, ou s'étalent entraînées par des tiges hardies, minces, élégantes. Ce *jet* hardi et élégant, avec une sorte de *déchiquetage*, est le caractère direct du décor floral des Persans. J'accorderais volontiers que l'ornementation de certains tapis de la Perse est ce que dans l'Orient entier on n'a jamais imaginé de plus beau.

A l'exposition de la Perse, il n'y a que fort peu de poterie; c'est un art perdu ou qui se perd. La poterie persane, comme la poterie syrienne, a jeté son plus grand éclat au XVI^e^ siècle, puis a dégénéré après Schah-Abbas. Pour en voir de beaux spécimens anciens, il faut aller dans les pavillons indous du vestibule de la façade, où M. Robinson expose, entre autres, des plaques provenant de Meshed, égales aux plus belles œuvres syriennes et rhodiennes, une plaque à figure humaine qu'on attribue au XIII^e^ siècle, deux petits vases à dessins bruns sur blanc qu'on croit de la même époque, et diverses pièces à dessins blancs en relief sur fonds bruns ou gris.

Les boîtes en bois sculpté d'Abadeh et les mosaïques en bois de Shiraz complètent l'exposition persane.

Le XIIIe siècle est la plus lointaine limite assignée à l'exécution des plus anciens objets d'art persans que l'on possède actuellement, sauf à entrevoir que leur origine est plus reculée, à attribuer quelques plaques de faïence au XIIe et peut-être au XIe siècle, et à rappeler que les vases murrhins, dont les Romains raffolaient, étaient peut-être des vases à reflet métallique du Kerman. Mais la plus grande partie des objets d'art qu'on recueille ne remonte pas au delà de la fin du XVIe siècle.

IV.

Si nous revenons dans le vestibule de la façade, à l'Inde, le pays qui, par la position géographique et l'histoire de l'art, suit immédiatement la Perse, nous serons frappés par l'abondance plantureuse des collections exposées : tapis et étoffes, armes, bijoux, poteries, orfèvreries et objets de métal ouvré y sont fort nombreux, représentent bien leur importance respective, et sont accompagnés d'une foule de petits spécimens d'autres industries variées.

Donc, nous sommes maintenant en pleine exposition indoue. Nous sommes en 1878; les armes et les devises de l'Angleterre, sur les œuvres métalliques de l'Inde, sont associées aux symboles de l'Assyrie, aux animaux mythiques des vases gréco-asiatiques, aux décors phéniciens, ou aux entrelacs et aux caractères d'écriture musulmans. Et c'est ce dont le rédacteur du *Manuel de la section des Indes britanniques* se plaint vivement. Nous laisserons par conséquent de côté la grande vitrine où sont les rouleaux contenant les adresses présentées par les villes au prince de Galles. Nous laisserons de côté les services à thé qu'on a donnés au futur roi d'Angleterre, et le vase que le maharadja de Mysore a offert à la princesse Alexandra, et nous irons aux choses qui respirent le vieil esprit.

Les tissus sont les œuvres les plus importantes de l'Inde. Elle est la mère des étoffes; la Perse est sa seule rivale, car la Chine et le Japon, étourdissants par leurs soieries, ne fabriquent cependant pas une variété de tissus comparable à celle des deux autres pays. C'est chez M. Robinson qu'on peut voir les plus curieux exemples de tapis, de broderies, de portières de l'Inde et de la Perse. Le pavillon du maharadja de Cachemire et la collection du prince de Galles en contiennent aussi des spécimens fort curieux. Rappelons-nous que « la perse » et « l'indienne » ont été des

mots caractéristiques pour exprimer le grand effet produit sur les Européens lorsqu'ils se virent en face des étoffes spéciales à ces deux contrées qu'il faut réunir à tout moment dans les questions d'art.

Les cachemires, avec leurs palmes à pointe recourbée, leurs colorations foncées où s'absorbe le chant des notes vives, reposent l'œil et semblent une création de gens travaillant à l'ombre et aimant à reproduire ses effets adoucissants qui noient les couleurs surexcitées par les éclats du soleil. Mais les plus intéressants de ces tissus sont ceux qui échappent à ce décor de palmes et de lambrequins dont les Cachemiriens déroulent, sans jamais se fatiguer, les lacets et les courbes.

L'art des tissus à Cachemire a deux directions : celle du décor symbolique à la palme recourbée, multipliée entre des lambrequins à dentelures, et celle de la fantaisie qui étudie la nature et se traduit surtout par des espèces de représentations topographiques. J'abandonne les fleurettes et les petites rosaces. Les pièces à décor animé et naturaliste les plus curieuses sont le châle avec la carte de Shrinuggur, capitale du pays, et le châle brodé de dieux encadrés dans l'arcade trilobée, qui appartiennent au prince de Galles, ainsi que ses indiennes tissées d'or à animaux mythiques de caractère si assyrien; l'étoffe représentant le lac que possède le maharadja, puis les portières en cotonnade, de M. Robinson, représentant l'histoire de Rama et que bordent des processions de radjahs accompagnés de soldats armés de fusils et de pistolets, au milieu desquels on reconnaît un Européen, un Portugais, probablement, avec son chapeau de feutre.

De grands tapis du Khorassan, de Mesched, de l'Afghanistan, du Kurdistan, pendent tout autour de la salle. Un des plus précieux est le tapis afghan de M. Robinson, datant de la dernière moitié du XVI^e^ siècle et indiquant l'union du style persan et chinois. La fin du XVI^e^ siècle et le XVII^e^ siècle furent la belle époque de la fabrication des tapis, en Perse et dans l'Inde.

La collection d'armes exposée par la section indienne est, paraît-il, la plus variée de ce genre qu'on ait jamais réunie. Mais plus d'un sabre dans les vitrines de la salle orientale rivalise avec les armes du Champ de Mars et même les surpasse en beauté. D'ailleurs les armes indoues ressemblent beaucoup aux armes persanes, et quelques-uns de leurs spécimens gardent encore les formes assyriennes. Ces pièces remplissent plusieurs vitrines du vestibule. Les émaux, les incrustations de toute sorte en or, en ivoire, en pierreries, jouent un grand rôle dans l'ornementation des armes indoues, en général plus large et d'aspect plus européen que celle de tout autre objet.

Comme la Commission anglaise ne nous a point facilité la reproduction des œuvres exposées, une pure et simple description, sans un exemple des œuvres, resterait bien aride. Je me bornerai donc à indiquer *grosso modo* les genres.

Dans l'œuvre en métal, ce seront de curieuses figurines en cuivre, de Vizagapatam, d'intention caricaturale ; des animaux en argent, rats à longue queue, paons, bœufs, lions, intermédiaires à ceux de Persépolis et à ceux des Chinois, toutes bêtes naïves à formes rondes, sans modelé



LAKHON (DANSEUSE) DANS UNE NICHE.

(Musée Cambodgien.)

de détails, et telles qu'on les reproduira, puis les perfectionnera dans la Chine et au Japon; pnis des gobelets d'or et d'argent en repoussé, de Cutch, où la fabrication en a été développée par les Hollandais au XVII^e^ siècle.

Remarquons ici que le travail au repoussé, entraînant un modelé, et ne pouvant puiser ce modelé que dans la réalité, a été longtemps banni par l'Islam. A peine le rencontrerait-on en Perse, et il n'a reparu qu'en Turquie et dans les états barbaresques à la fin du XVII^e^ siècle tout au plus.

Les orfèvreries de Cachemire portent le dessin des châles, hérissées d'échancrures, chargées de petites garnitures de poissons en pendeloques, ces orfèvreries seraient d'un parfait mauvais goût, n'était

justement la teinte étonnante, douce, tremblante et fine comme celle d'une lumière vue à travers un vase transparent, que les orfèvres savent donner au mariage de l'or et de l'argent. L'Inde fait en outre des plateaux d'alliage incrustés en argent au dessin des châles.

De goût fort mauvais sont aussi les vases qu'on incruste d'argent à Hyderabad, piteusement européanisés.

De goût fort mauvais encore sont les filigranes de Dacca, de Tonk, de Cachemire, espèces de pièces montées aussi *bourgeoises* que nos boîtes en coquillages. Les filigranes de Bombay sont plus artistiques.

Très jolies en revanche paraissent une série de pièces incrustées d'un décor consistant en rinceaux concentriques et ellipsoïdes chargés de petites rosaces ou étoiles toutes grenues, pièces entre lesquelles on distingue deux ravissants flambeaux formés de serpents tressés et se tenant debout.

D'un beau caractère archaïque sont des lotas de Tanjore, bols à panse sphérique et à col étroit et bas, en laiton incrusté d'argent, où apparaît un des six ou sept décors éternellement répétés dans l'Inde, en ciselure en incrustation, par le repoussé ou par la gravure : des groupes divins, reposant, combattant ou dansant sous l'arcade trilobée. Fort intéressants sont d'autres lotas incrustés seulement de figures d'animaux et de feuilles ou fleurs, disposés un à un sur les zones que présentent les moulures et les divisions du vase.

Des vases côtelés, rappelant ceux des Étrusques, en un mot toutes les œuvres archaïques, comme les cuivres gravés de Bénarès, et ceux de Madura souvent nus, toujours si fermes, si simples, sont fort remarquables.

C'est de Madura, où les sculptures de temples célèbres fournissent de beaux modèles anciens, que vient le curieux trône d'argent soutenu par des animaux. Ceux-ci sont à peu de chose près semblables de travail aux animaux des chapiteaux de Persépolis.

Les cuivres gravés de Bénarès à travail moiré, à précieux décor antique d'animaux et personnages célestes semés et répétés parmi des branchages, se font à si bon marché, que déjà les fabricants de Paris envoient là-bas des modèles de pendules et d'encriers. Ce style de Bénarès est un peu le même que celui des lotas incrustés, mais il est plus chargé d'éléments décoratifs.

Le Musée Campana nous donnerait un grand nombre des modèles de la bijouterie indoue. Les griffes d'animaux féroces montées en or ou argent doré jouent de plus un certain rôle dans l'Inde.

Les petits ivoires ont le caractère des ivoires chinois.

Des caparaçons brodés d'or, relevés de bossages, de plaques, de

gros boutons coniques, et analogues à ce que les Turcs, les Arabes, les Persans font dans le même genre, remplissent plusieurs vitrines.

Les poteries sont nombreuses ; malheureusement presque toutes ont été exécutées par des élèves de l'école de Bombay et sont des pastiches réalisés d'après des dessins de style indou tracés par des Anglais. On peut cependant prendre là une idée, sinon de toute la poterie indoue dont manquent les spécimens de type resté vraiment antique, du moins d'une partie de ses décors et de quelques-unes des influences reçues de la Perse.

L'ornementation consiste d'ordinaire en série de rosaces composées de cercles placés les uns autour des autres. L'harmonie robuste des tons vert sur vert, bleu sur bleu, jaune sur jaune, ou jaune sur brun, avec la netteté naïve du floral, en font le mérite. Nos carrelages du moyen âge jaune sur brun viendraient-ils de là?

L'art indou, en général, se distingue par un sentiment de simplicité large et robuste, de l'art menu, couvrant tout, des Islamites; et par sa naïveté, son goût de symétrie, son floral à la fois non naturel et non géométrique cependant, il se distingue des Chinois et du Japon. Il a moins brisé qu'eux tous avec la tradition primitive. Son autre principal caractère est l'harmonie coloriste, ce goût si sûr de la teinte, ce sens de l'ombre noyant et fondant ce qui est violent dans la couleur. Ses travaux sur métal doivent être assimilés à ses étoffes et à ses poteries. C'est par la *teinte,* surtout, que les mats et les luisants, les moirés, les grenus et les lisses, les ors sur les argents, les cuivres rouges ou olives sur les jaunes, les argents assoupis par les incisions et associés au noir des alliages servant de fond, saisissent l'œil et le charment, car il ne faut chercher en tout cela ni richesse de motifs et de composition, ni structure de feuillages délicatement ou hardiment étudiés sur la nature, ni raffinement subtil d'entrelacs, foisonnement et fouillis de brindilles et de ramicules, ni figures d'êtres animés fines ou puissantes; ce qu'il y a, en un mot, chez les Persans, les Chinois, les Japonais, les Européens.

Les Indous sont seulement par excellence les coloristes harmonieux dans tout l'Orient.

J'ai laissé de côté la sculpture propre, parce que je dois la retrouver dans la salle de l'art Khmer et dans la salle Guimet au Trocadéro.

Il faut considérer que l'Inde et la Chine *primitives* n'ont rien produit de plus avancé comme art que des vases de bronze, des poteries, des tissus analogues aux œuvres primitives des Phéniciens, des Phrygiens, des Ioniens, des Teucriens, des habitants des îles de l'Archipel, de toutes

ces tribus, en un mot, qui, après avoir erré longtemps, vinrent s'entasser et se heurter dans tout le bassin oriental de la Méditerranée, où le contact entre les races les plus diverses, acculées à la mer et au désert depuis la Lybie jusqu'à la Grèce, développa une civilisation qui retourna agrandie, haut portée, vers les pays d'où ses éléments variés étaient venus s'agglomérer sur ce terrain privilégié.

L'Inde ne connaissait d'autres monuments que des grottes et des tumulus, et de rudimentaires constructions en bois, jusqu'au mouvement bouddhiste, qui prit son importance vers le IIIe siècle av. J.-C. et fut accompagné d'une expansion de la secte rivale des gymnosophites ou jaïnas. L'architecture lapidaire et la sculpture datent seulement de cette époque dans l'Inde. L'architecture, d'une part, conserva la tradition des portes et des balustrades en bois, de l'autre elle emprunta à la Perse des Xerxès et des Darius ses traditions décoratives. Les Grecs de la Bactriane, fort modifiés par l'influence asiatique, ont pu exercer aussi quelque action sur l'Inde.

Mais comme, à l'exception de certaines parties du célèbre tôpe bouddhiste de Sanchi, il n'y a peut-être pas dans l'Inde un monument qui soit antérieur à notre ère, c'est surtout dans l'art persépolitain, l'art arsacide et sassanide qu'on retrouve les sources de l'architecture et de la sculpture indoue, soit bouddhiste, soit jaïna. Il faut bien entendre par art persépolitain un art composite où se réunissent les traditions de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Phénicie, de Grèce et de Rome, le tout en un mélange de décadence, par lui-même analogue plus d'une fois à l'art byzantin sorti du même humus.

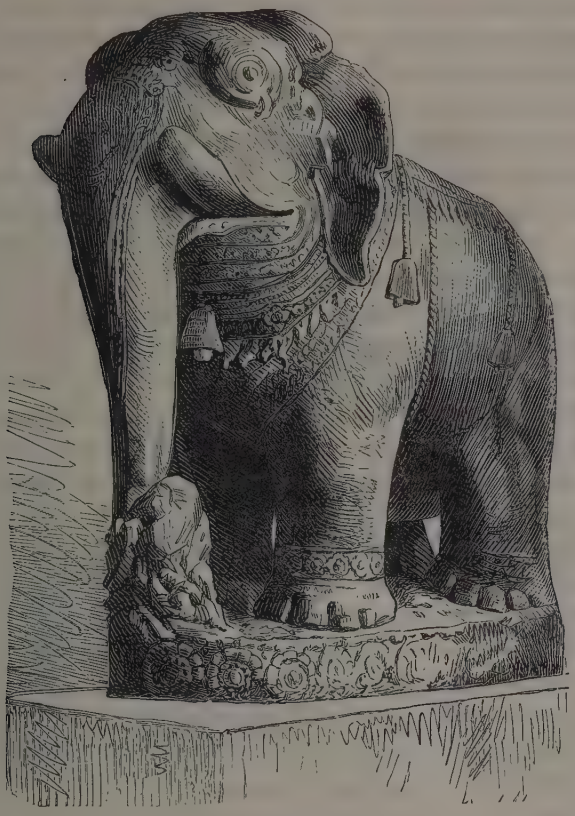
Le bouddhisme, après avoir élevé ses cônes côtelés, ses pagodes à étages, fut déraciné du VIIe au Xe siècle, et remplacé à la fois par le brahmanisme vichnouite, par le culte nouveau du dieu Krischna, par la réaction de la religion de Civa et enfin par les jaïnas, qui seuls créèrent une architecture nouvelle, empruntée aussi à la Perse, architecture que l'islamisme vint s'approprier et modifier ensuite, et à côté de laquelle il implanta, en l'y mêlant, l'architecture sassanide des derniers temps, c'est-à-dire le style à grandes arcades et à arcadettes ogivales. Voilà pour le grand ensemble, et j'ajouterai que le pavillon indou placé dans le vestibule du Champ de Mars appartient au style jaïna.

La sculpture indoue emprunta aussi à la Perse achéménide antique et à la Perse sassanide, plus récente, et abonda en figurations dont l'art khmer nous donne un exemple assez développé.

La Perse antique, puis islamite, paraît avoir transmis à l'Inde l'art du métal gravé, ciselé et incrusté, qui en certaines parties du pays s'est

modifié sous l'influence européenne, et dont on possède des spécimens attribués au IIIe siècle de notre ère.

Le repoussé, dans l'Inde, a pu provenir de la source antique directement, et subir plus tard des changements au contact des Européens.



DAMREY (ÉLÉPHANT).

(Musée Cambodgien.)

La fonte des statues et statuettes en bronze paraît ancienne et a dû précéder l'introduction du même art en Chine.

Des fresques ont orné les monuments bouddhistes dès le VIIIe ou le IXe siècle, et peut-être plus tôt encore. Les fresques sont nombreuses dans les palais de l'Inde; mais il est probable qu'elles y sont venues de la Perse islamite, comme l'art des miniatures, qui ne paraît dater chez les Indous que du XVe siècle (tout au plus pourrait-on risquer d'en

reporter l'introduction au XIIIe siècle), qui a été presque toujours exercé par des Persans dans l'Inde, où il a suivi les grandes modifications que l'influence européenne lui a fait subir en Perse à partir du XVIe siècle. Toutefois les fresques, en général, et les laques peints ont un caractère particulier, distinct de celui des miniatures, et il faudrait peut-être placer leur source dans la Perse antique. Quelque analogie s'y voit avec les boîtes de momies égyptiennes. On est fort mal renseigné là-dessus.

Les poteries ont subi l'action de la poterie persane. Les meubles en bois sculpté sont dus à l'initiative des Hollandais.

Les Européens ont très souvent joué un rôle dans l'art indou. Les arabesques du Tadj, d'Agra, l'un des plus merveilleux monuments islamites de l'Inde, se sont déroulées sous la main de cet Austin de Bordeaux, orfèvre à la cour du Grand-Mogol, dont a parlé le voyageur Tavernier au XVIIe siècle.

Voilà ce qu'on sait et ce qu'on peut supposer à propos de l'art indou, à ne prendre que les généralités.

Mais c'est l'art khmer, ai-je dit, qui doit nous montrer l'Inde sous son grand aspect. Le bouddhisme et l'art indou allèrent successivement à Ceylan, dans l'Indo-Chine et aux îles de la Malaisie. La date de ces œuvres du Cambodge varie sans doute du Xe siècle de notre ère au XIVe pour la plupart; quelques-unes peuvent être plus récentes. Toutefois, avant d'entrer dans la salle qui renferme la belle collection cambodgienne, unique en Europe, formée et rapportée par M. Delaporte, il est bon d'examiner quelques statuettes et bas-reliefs indous placés dans la salle Guimet. Ce sont des sculptures ramassées, lourdes, grasses, molles, couvertes de détails de vêtements et de joyaux comme en Assyrie, agitées et contournées de mouvement, à grosses têtes, au nez triangulaire à fortes narines. On y remarque les débris d'un char avec une foule de divinités, puis une déesse à tête d'animal, en bronze, et dansant; une autre déesse à plusieurs bras dansant également au milieu d'un nimbe, et une déesse à tresse de cheveux retombante, toute chargée de joyaux, de galons, de plis pareils à des cercles de tonneaux, aux traits arrondis, avec le tibia saillant et coupant comme en beaucoup d'œuvres égyptiennes; çà et là une statuette fine, souple, moelleuse, de caractère plus récent; des dieux Krischnas jouant de la flûte, la jambe croisée. Les doigts de certaines de ces statuettes sont aigus et griffus comme ceux de bronzes et de dessins japonais; tous leurs pieds sont étrangement plats. Un Krischna peint, d'exécution sans doute peu ancienne, et tout chargé de bijouterie dorée, est assez curieux aussi : il sent l'influence naturaliste de la Chine et du Japon. Nous y remarquerons, comme en Chine et

au Japon, l'attention à faire les dieux gras. Cela vient d'Égypte, où l'embonpoint était le symbole de la prospérité, de la sagesse, du bonheur. Les bouddhas ont introduit, en revanche, dans l'art hindou, chinois et japonais, la maigreur ascétique à côté de l'embonpoint divin et héroïque. Le bouddha pénitent montre ses côtes décharnées, en face des grosses panses des dieux prospères.

C'est bien de l'Égypte et de la Phénicie, à l'époque de la décadence grecque, que viennent ces arts indous. Les Harpocrates gras, demi assis, demi agenouillés, les Astartés à gros ventres, de Rhodes, de Chypre, sont leurs originaux. L'Égypte directement paraît aussi leur avoir servi de guide. Quand nous regardons, en effet, l'art khmer, nous sommes étonnés de ses statues; l'Assyrie a fait très peu de statues. On n'en a pas retrouvé en Perse. L'Égypte seule a donc prêté les siennes. Il est à remarquer ici que les sculptures indoues, dans leur molle lourdeur, sont contournées comme les modernes dessins japonais. Les grandes îles malaises ont dû transmettre quelques influences au Japon, qui n'a pas tout tiré exclusivement de la Corée et de Chine, et où la race semble être un mélange d'Esquimaux, de Tartares, de Malais et de Polynésiens.

Je n'ai pas le temps ici de remarquer tous les caractères égyptiens qu'on retrouve dans l'art khmer, de préciser ses rapports avec les bas-reliefs sassanides, persépolitains, assyriens; je ne puis que rappeler en courant les pièces importantes.

L'œuvre la plus séduisante de la collection cambodgienne est le haut-relief presque en ronde bosse des danseuses, du même caractère que les bonnes statues aux yeux baissés, mais ayant ce vif mouvement de danse que les sculpteurs indous se plaisent beaucoup à représenter. Un beau Brahma à quatre têtes y est fort intéressant par les différences des types : indou, tartare ou indéterminé. Je signalerai aussi une petite statue d'éléphant et le bas-relief de Bouddha assis sous le parasol, où l'éléphant se trouve près de lui. C'est l'animal national et l'Inde l'exécute bien, comme l'Égypte a bien fait le bœuf et l'Assyrie bien réussi le cheval. La Chine et le Japon, en revanche, exécutent de façon toute fantastique l'éléphant, qui n'est point de leur sol. Parmi les bas-reliefs à faible saillie, celui de la Mort du roi des singes est le plus remarquable, d'art plus net, de dessin plus sûr que les autres.

Le décor khmer a été souvent comparé à celui de la Renaissance, mais c'est par suite d'un examen peu attentif et parce que ce décor couvre beaucoup les surfaces et emploie très souvent les rinceaux de feuillages, au centre desquels s'épanouissent de petites figures de divinités.

Ces branchages sont compris et traités de tout autre façon que l'art

européen ne les a entendus. Les origines en sont gréco-perses, comme de presque tout ce que nous avons regardé en Asie. Avant tout, c'est avec les ondulations et les dispositions de dessin des tissus que ce décor a le plus d'analogie. La facture du feuillage se rapproche aussi, en certaines parties, des branchages dans les ouvrages métalliques persans et indous, ou de certains encadrements des poteries chinoises et persanes.

Mais assurément, une fois que les Indous eurent transporté en Chine leurs jeunes bouddhas modestes et séraphiques, leurs danseuses exaltées, leurs dieux combattant, leurs grasses déesses hanchues, on suit, à partir de là, l'art sculptural chinois et de celui-ci on passe aisément au japonais.

IV.

Le chapitre de l'exposition chinoise pourrait s'intituler comme un livre anglais connu : *la Chine ouverte*. Les objets exposés ont été apportés des ports ouverts au commerce européen et laissent voir souvent l'intention de les approprier au goût et aux usages de l'Europe, les meubles surtout.

Je crois que nous avons souvent trop rabaissé l'art chinois pour exalter le japonais. Il ne faut pas oublier que celui-là est le père de celui-ci, et qu'en sculpture la Chine égale absolument le Japon. Assurément l'exposition chinoise sent le pays très développé, le grand pays, tandis qu'avec ses finesses artistiques le Japon a encore un peu du sauvage. Le Chinois s'assoit; il a des fauteuils, des tables, un mobilier. Rarement, et si ce n'est en des scènes des temps anciens, les dessins représentent le Chinois accroupi par terre. Rarement, au contraire, les images nous montrent des Japonais, même des grands, assis sur des sièges.

Des laques dorés, des paravents, de nombreux meubles en bois sculpté noir et de couleur, ceux-ci parfois avec figures appliquées, les uns imités de l'Inde, les autres un peu plus indigènes, tous évidemment d'usage et de fabrication récente; beaucoup d'étoffes, surtout de triomphantes soieries; des meubles et cabinets en laque rouge, à sculptures peintes et dorées; une série de poteries anciennes, qui n'est pas très considérable relativement à ce qu'on pouvait attendre, et où n'apparaît aucun type de la fameuse porcelaine chrysanthémo-pæonienne, dont les seuls Japonais ont exposé quelques spécimens; une très grande quantité de porcelaines modernes; des bronzes en moyenne quantité, presque tous anciens; un bon nombre d'émaux cloisonnés, pour la plupart an-

ciens, également; quelques ivoires, quelques bijoux, poupées, albums et écrans : tels sont les envois des Chinois.

En Chine, aussi bien que dans l'Inde, il faut rabattre de l'antiquité ou de l'origine antique des objets qui sont parvenus aux Européens. On nous montre des monnaies qui remontent, on le prétend, à plus de deux mille ans avant notre ère; mais si nous considérons les vases de bronze, qui sont évidemment les objets d'art les plus anciens de la Chine, et si nous les voyons décorés de la grecque, d'ornements rudimentaires, d'yeux et de mufles d'animaux taillés à plat, décorés d'ailleurs avec beaucoup de sobriété, nous nous demanderons si réellement ces vases sont de douze, quinze cents ans ou plus même, antérieurs à notre ère, ou s'ils ne lui sont pas postérieurs. Il n'y a pas de réelle vieille histoire de la Chine, où tout reste un peu à l'état légendaire, sinon hypothétique. Il semble certain que les animaux et les hommes bien définis n'apparaissent dans le bronze qu'après le développement du bouddhisme indou transporté en Chine. Les cloisonnés ont, par leurs ornements, leurs têtes d'animaux mythiques, un caractère hiératique, ancien également, mais qu'il serait fort risqué d'attribuer aux siècles qui ont précédé l'ère chrétienne; la plupart ont un décor *persan* qui n'est pas antérieur au XIII^e^ siècle et lui est sans doute postérieur. La sculpture en pierre, en bronze, y est sans conteste bouddhiste, si ce n'est que les Chinois, subissant respectueusement le joug d'un type fixé à l'étranger pour les bouddhas, exprimèrent leurs propres petits dieux d'une façon nationale, avec d'autant plus de familiarité, de liberté, de réalité, mais à une époque probablement récente, telle que le XV^e^ ou le XVI^e^ siècle.

On ne sait rien sur l'origine de la peinture, sur l'histoire du dessin en Chine. Il n'est guère probable que la peinture, dont les premiers types paraissent avoir été religieux, nécessairement, n'ait pas suivi et imité la sculpture, qui est toujours demeurée le grand art et l'art initiateur dans l'Orient, comme elle l'a été dans notre classique foyer de l'antiquité. L'évolution du dessin, amenée en Perse par les Européens à la fin du XVI^e^ siècle, semble s'être répercutée en Chine, et l'on retrouve des traces indo-persanes dans les peintures des paravents de Canton. Les teintes ombrantes et modelantes, introduites dans la coloration chinoise au XVIII^e^ siècle, pourraient bien y avoir été imitées de celles que les Persans imitaient de l'Europe sur leurs boîtes peintes.

La poterie, une certaine poterie du moins, a pu être très ancienne, comme les bronzes ; mais la porcelaine et toute la céramique décorées d'un floral plus ou moins compliqué et naturaliste, puis de figures d'animaux et d'hommes, sont relativement récentes, et quand on croit en

posséder des pièces qu'on puisse attribuer au XV^e^ siècle de notre ère, on risque de se tromper et de *créer* des choses qui n'existaient peut-être point à cette époque. A Pékin, on admet que les plus anciennes pièces de porcelaine à décor développé datent des dynasties des Tsings et des Mings, des Mings de la fin, ce qui reporte à grand'peine les plus hautes antiquités de ce genre au XVI^e^ siècle.

En fait de monuments d'architecture, il est encore connu que la Chine n'en possède plus d'anciens, c'est-à-dire remontant au delà de deux cents ou deux cent cinquante ans, ou si peu qu'on n'irait peut-être pas jusqu'à quatre, si on les comptait. Des colosses grossiers d'hommes et d'animaux en pierre, qu'on eût été tenté de croire très antiques, ne remontent qu'aux XIV^e^, XV^e^ et même XVII^e^ siècles, et plus près de nous encore.

Les Chinois ont envoyé au Champ de Mars beaucoup d'objets de moderne fabrication, et quelques anciens.

De remarquables paravents de Canton, en partie d'ancien type, frappent les regards et égalent en certains points les bonnes peintures japonaises. La beauté, la variété de la végétation, des arbres, du paysage, des terrains, des fabriques; les groupes et les incidents si divers de la vie publique ou privée qui s'y déroulent et s'y étagent, en suivant, comme le paysage, les lois de la perspective aérienne, sinon linéaire, c'est-à-dire en diminuant avec l'éloignement; le soin du dessin des figures, où l'œil de face en quelques têtes de profil indique la persistance des vieilles traditions; un essai de teintes modelantes, mais légères; des femmes rappelant celles des miniatures indo-persanes, tout rend ces paravents fort intéressants et fait supposer qu'ils sortent d'une école de peinture qui cherche et qui a volontiers accepté des influences étrangères. Ailleurs, tels personnages de parfaite réalité, en terre émaillée, de vif et savant modelé, bien des pièces, en un mot, belles ou curieuses, assez anciennes ou modernes, indiquent une tendance à se rapprocher des Japonais, ou bien prouvent qu'on s'est souvent trop pressé de n'attribuer qu'à ceux-ci la vie, la couleur, la fantaisie et toutes les supériorités du décor.

Dans les bronzes, les Chinois soutiennent très bien la concurrence avec les Japonais, et en général, dans la conception décorative, ils ont mieux le sentiment de ce qui convient à la nature et à la forme de l'objet. Les Japonais hérissent leurs bronzes, y mettent des bouquets de fleurs entiers, les crochets de flots écumeux, mille espèces de pointes, de surcharges. Le bronze chinois est plus tranquille. C'est un vase dont les reliefs ne sont point si agressifs; la plus grande charge qu'on y mette

est de l'entourer d'une théorie de personnages en plein relief, appliqués



EXTRÉMITÉ DE BALUSTRADE AVEC LES NAGAS OU DRAGONS TUTÉLAIRES.

(Musée Cambodgien.)

sur la plus forte saillie de la panse ; mais le cas est rare, et les figures de plein relief sont réservées d'ordinaire pour le pied et le couvercle.

On voit là d'anciennes formes, pleines, robustes, sobrement décorées; j'y ai retrouvé un vase en forme de cygne, pareil à celui de la collection Cernuschi, que M. Albert Jacquemart fit reproduire dans la *Gazette* en 1873. Statuettes de généraux et femmes célèbres, philosophes et dieux montés sur des animaux, grands brûle-parfums, pièces en partie de bronze doré ajouré et en partie d'émail cloisonné, vases variés : tels sont les spécimens de bronzes qu'expose la Chine. Les personnages dénotent une exécution et des styles très divers, depuis le type hiératique indou jusqu'au plus moderne et au plus naturel.

Tout ce qui est sculpture en Chine et au Japon, à mesure qu'on se rapproche de notre époque, bronzes, céramique, bois, surpasse tout le reste en habileté d'exécution, en savoir d'art.

En passant, voici quelques prix de la main-d'œuvre en Chine. Selon un Anglais, M. Thomson, qui vient de visiter le pays, un dessinateur de broderies gagne 31 ou 32 francs par mois et sa nourriture, un brodeur en soie gagne de 18 à 22 francs, un sculpteur d'ivoire de premier ordre 60 francs, un orfèvre 40 francs, et un peintre 22 ou 23 francs. Au Japon, selon M. de Hübner, un peintre travaille uniquement pour qui le loge, le nourrit et lui donne de 18 à 30 francs par mois.

Je quitte cette exposition, que ses vitrines en kiosques rendent gaie et pittoresque, pour noter, comme importants spécimens vus au pavillon du Trocadéro, un store ou une tenture dessinée en noir, représentant un philosophe en grand chapeau rond, un jeune bonze et une sorte de jardinier, dont le dessin est superbe de largeur, de correction, de calme, et qui surpasse à mon avis les meilleurs dessins japonais (peut-être vient-il de Corée), puis de petits ivoires gravés en noir, de dessin fin et juste, et presque européen, différent du style trapu et lourdaud que nous rencontrons dans presque tout l'art chinois.

Dans l'exposition japonaise, la céramique domine; les bronzes proprement dits sont peu nombreux; les alliages à incrustations les surpassent en quantité; les étoffes ne sont point surabondantes; à peine voit-on quelques laques rouges, mais les laques noirs et dorés s'y montrent en assez forte proportion; les panneaux de bois nu ou laqué, les petites armoires, sculptés, incrustés avec applications de céramique, forment une série importante; quelques cuirs teints, des albums, des paravents peints et divers brimborions complètent cet ensemble, où se détachent, mais en petit nombre des cloisonnés depuis la plus petite jusqu'à la plus grande taille.

Je compléterai ici les quelques renseignements que j'ai donnés sur l'histoire de l'art au Japon.

Presque toute la poterie japonaise, celle du moins qui est restée dans les usages du pays, est de date récente. Les Japonais prétendent naïvement avoir inventé le *tour* au VIII^e^ siècle; c'est assez dire qu'ils le doivent à la Chine, mais sans savoir au juste à quelle époque.

La poterie de Satsuma ne remonte qu'au XVII^e^ siècle; le Japon n'a connu la porcelaine qu'à la fin du XVI^e^ siècle, et n'employa guère les couleurs variées, l'or et l'argent dans la décoration de la céramique que



VASE EN FORME DE CYGNE, BRONZE

(Collection de M. Cernuschi.)

vers le milieu du XVII^e^ siècle, de sorte que lorsque les Portugais et les Hollandais arrivèrent dans ce pays, on peut dire que ses poteries débutaient. Enfin des porcelaines ou des faïences aujourd'hui célèbres des diverses provinces du Japon, les unes datent à peu près toutes de ce même temps, et les autres sont très récentes. Les grès sont modernes également.

L'art du bronze ne doit remonter tout au plus qu'au X^e^ siècle, les mines de cuivre n'ayant été découvertes dans le pays que vers le VIII^e^ siècle, et la Corée, qui est un foyer abondant de productions métalliques, ayant longtemps envoyé ses bronzes au Japon.

Une petite collection de figurines en bronze ancien représentant des héros légendaires, et gardant les caractères de l'exécution chinoise et

indoue, peut ici nous reporter vers le milieu du XVII^e^ siècle, et peut-être moins loin, car on y voit ces arbres et ces plantes exécutés tout entiers qui sont devenus le grand thème de la fabrication moderne. Celle-ci a produit une œuvre très remarquable, un trépied avec de grands paons posés sur des troncs d'arbres.

L'exposition nous montre une catégorie d'art qui contient beaucoup de spécimens, et qui, les dessins fins mis à part, est peut-être ce qui a le plus grand caractère dans toute l'œuvre japonaise moderne. Elle embrasse le bois nu, verni ou laqué, et le métal, puis s'étend aux paravents, aux meubles, aux écrans montés sur pied, et, pour la généraliser, je l'appellerai l'art de décorer le panneau en le dessinant, en le sculptant, en l'incrustant de métal ou d'applications céramiques et d'ivoires.

Il règne dans ces œuvres, plus encore que dans la peinture des tableaux et de la céramique, et que dans la broderie, une puissance d'allures, un jet de mouvements qui font penser à l'Italie du XVI^e^ siècle, et il semble qu'une imagination frappée par des apparitions étranges, effrayantes même, préside à leur conception. On peut y reconnaître aussi combien les Japonais ont le sens des animaux, avec quelle énergie et quel accent vrai ils rendent l'oiseau, le singe, le rat, le poisson, le bœuf, le cerf, etc.

Il ne me reste plus qu'à résumer l'état de l'art en Chine et au Japon, pour ajouter à cette exposition de l'Orient son corollaire final et indispensable

Non seulement mêler les personnages à la nature selon les proportions réciproques, mais les dessiner dans toutes les attitudes, les exécuter de face, entièrement, de trois quarts, en un mot les réaliser complets; étager les terrains, exécuter dans leur caractère les arbres, les plantes, les fabriques, tenir parfaitement compte de la perspective aérienne sinon linéaire, s'approcher tout près de l'art européen, auquel il demande chaque jour ses secrets les plus compliqués, comme raccourcir un membre, ombrer, représenter une plante sous toutes ses faces, tous ses aspects, respecter ou chercher à respecter l'anatomie générale, humaine et animale, etc., etc. : voilà ce que savent faire les Chinois et mieux encore les Japonais, et ce qui leur permet depuis longtemps de représenter avec une variété très satisfaisante les groupes, les foules, tel sujet qu'ils veulent de la vie générale ou de l'histoire, sujet observé ou fantaisiste. Les miniaturistes indous et persans ne sont entrés dans la même voie que d'une manière guindée, pénible, et restent encore dans les limbes de la naïveté ou de la barbarie primitives.

La Chine et le Japon sont arrivés à l'expression des visages. Il

semble qu'ils aient d'abord cherché à rendre le rire, en sculpture, ainsi que l'air menaçant du guerrier, aux sourcils froncés, à l'œil enfoncé et dilaté. Les Japonais, en ceci, l'emportent sur leurs voisins. Nous n'oublierons pas, en passant, que les Indous ont au moins connu l'expression de la méditation, ou plutôt qu'ils ont emprunté à la mort, au sommeil, l'idée et l'expression du repos, avec leurs Bouddhas aux yeux baissés; et que récemment ils sont parvenus à prêter quelque allure européenne ou chinoise à de petites figurines.

A leurs masques, issus de l'Inde, les Japonais donnent des accents



DESSIN D'APRÈS UN ALBUM DE LA COLLECTION DE M. BURTY.

de physionomie très divers, et, sur leurs albums, ils savent rendre des expressions comiques d'étonnement, de raillerie, de dépit, assez variées.

Par le maniement aisé des mouvements et des attitudes de personnages, Chinois et Japonais ont pu nous dessiner des scènes animées et fidèles de famille, d'administration, de voyage, de travail, de combat, de religion, de fêtes, où nous retrouvons le sentiment et l'aspect de la vie.

Nous pouvons constater, dans l'art chinois, un caractère sage, calme, bonhomme, bourgeois, un peu lourdaud, le goût prononcé de la famille, le plaisir à figurer les mères et les enfants, et, dans l'art japonais, un sentiment d'enflure, un jet de choses et de gens surgissant comme des apparitions, s'élançant soudain devant des yeux surpris qui

voient agrandi, de près et *emporté*, enfin une double tendance, héroïque d'un côté, satirique de l'autre. Partout ailleurs, en Orient, si nous ne voulons pas exagérer jusqu'au paradoxe l'amour pour le naïf, nous ne trouvons, sous une candeur parfois délicate, que raideur ou pesante gaucherie, avec l'ignorance du dessin et l'absence de l'expression.

A côté de ces habiletés du Japon et de la Chine, nous voyons que le dessinateur n'y sait pas ou sait à peine modeler, qu'il observe d'une façon hâtive, si on le compare à l'Européen, qu'il n'entend réellement pas l'anatomie, ni le clair-obscur, ni la perspective linéaire ; que *chacun des éléments de son dessin est toujours le même* dans les trois ou quatre seules catégories de facture qu'il emploie ; qu'il mêle les ignorances de traditions antérieures avec les adresses de progrès nouveaux, sans pouvoir étendre à la fois ces progrès à l'ensemble de son œuvre ; que la marque de l'artiste individuel, distinct de son voisin, n'y existe pas ou ne s'y voit pas tranchée ; qu'on y travaille de routine, et qu'on associe les vieux procédés et les types anciens à un naturalisme en quête de modifications.

Enfin nous voyons encore que c'est au modeleur, au sculpteur qu'il faut demander les réalisations les plus sûres, les plus complètes, du personnage, de l'animal ou de la plante. Cet art nous montre un état et une marche mixtes que l'art occidental ne nous a pas offerts. De sorte que nous pourrions établir trois grandes façons artistiques de par l'ancien continent : l'art des Blancs, le nôtre, celui qui a atteint le dernier degré de la science ; l'art des Bruns, celui de l'Inde, de la Perse, de l'Islam, et nous l'appelons art des Bruns, parce qu'il semble qu'on peut y reconnaître sinon une action prépondérante, du moins une sérieuse trace d'influence de toutes ces races noires ou brunes primitives, dravidiennes, kouschites, chamites, dont les représentants sont encore nombreux dans l'Inde, dans l'Asie centrale et en Afrique ; enfin l'art des Jaunes, juste à mi-chemin entre la science des premiers et la naïveté ou la barbarie des autres.

DURANTY.

LES MÉDAILLES, LES MÉDAILLONS

ET LES PLAQUETTES DE LA RENAISSANCE

I.



Les médailles et les médaillons de la Renaissance appartiennent à la fois à l'art et à l'histoire, ils nous ont conservé les traits d'une foule de personnages illustres, d'une époque où la peinture des portraits n'existait pas encore, et là où les portraits existent, ils sont destinés, par leur nature, à les transmettre à la postérité d'une façon beaucoup plus durable et plus certaine. Ils émanent aussi tous d'artistes distingués.

Nous disons médailles et médaillons parce que l'on se sert indifféremment de l'un et de l'autre de ces deux mots. Le premier devrait s'entendre des plus petits modules, mais où s'arrête la médaille, et où commence le médaillon?

Les médailles de la Renaissance étaient admirablement représentées à l'Exposition du Trocadéro. On n'en a pas toujours fait le cas qu'elles méritaient. C'est une collection nouvelle, prise dans l'une des plus fines parties de la plastique ; elle n'est encore représentée que par très peu d'amateurs ; mais tous ont apporté à nous montrer ce qu'ils possèdent beaucoup d'empressement et de bonne grâce. MM. Armand, Baudoin, Dreyfus, Eug. Dutuit, Dupasquier, Fillon, Heiss, Penchaud, Récamier, Spitzer, Valton, avaient envoyé la fleur de leurs cartons : il n'y a rien de tel, pour le zèle, que les néophytes. On aurait peut-être préféré voir

toutes ces petites merveilles, classées géographiquement, se dérouler sur une seule plate-bande aux regards des curieux; mais il eût fallu pour cela supprimer l'individualité de l'amateur : il ne faut pas demander l'impossible.

Nos médailles échappent, par leur grand nombre, à la description que l'on serait tenté de faire de chacune d'elles. Après avoir payé ce tribut de reconnaissance aux exposants, nous nous bornerons ici à suivre l'art des médailles modernes dans l'ordre progressif de son développement, en nous arrêtant à quelques-uns des artistes qui se sont consacrés plus particulièrement à leur exécution.

Nous avons dit, précédemment, à propos des bustes de marbre faits vers le milieu du xv^e^ siècle, en Italie, que nous signalions comme une nouveauté, qu'ils avaient été précédés par les médailles; c'est effectivement vers l'an 1440 que nous pouvons placer, approximativement, l'exécution de la plus ancienne médaille qui nous soit connue, celle qui représente Jean Paléologue, avant-dernier empereur grec de Constantinople, médaillon de très grand format. Ce souverain était venu en Italie assister au concile œcuménique, tenu à Ferrare et à Florence (1437-1439), où devait se conclure l'union des Églises grecque et latine; il était rentré dans Constantinople en 1440. C'est dans les environs de ces dates que peut être placée l'exécution de la médaille qui nous a conservé les traits de ce souverain et la forme de sa bizarre coiffure. Elle est signée dans le champ du revers, en haut, OPVS. PISANI. PICTORIS., et pour plus de précautions, ou pour se faire mieux comprendre du personnage pour qui elle était exécutée, cette indication est répétée en grec dans l'exergue, du bas.

Vittorio Pisano, plus connu sous le nom de Pisanello, est placé par tous ses contemporains au rang des plus illustres artistes de son siècle. C'était, en peinture, avec Paolo Ucello, Piero della Francesca et Gentile da Fabriano, un initiateur du style moderne. Avec eux il brisait le masque hiératique, qui emprisonnait l'art dans des formes conventionnelles, toujours les mêmes. Dans leur sentiment profond de la modernité, ces artistes introduisaient des personnages de leur temps jusque dans les compositions religieuses, les seules, hélas! auxquelles ils avaient à prêter leurs pinceaux. Vittorio Pisano est le premier en date parmi les peintres de portraits. Il en avait fait un grand nombre. La *National Gallery*, de Londres, possède celui de Leonello d'Este, le seul qui nous soit parvenu, portrait qui me paraît peint à l'huile, ce qui dérangerait un peu la légende d'Antonello de Messine; mais notre artiste n'est guère connu comme peintre, et les rares tableaux que l'on

connaît de lui n'ont pas encore été suffisamment étudiés. L'indifférence des Italiens du XVI^e^ ou du XVII^e^ siècle pour ces premiers novateurs a causé la perte de la plupart de leurs ouvrages.

Le grand médaillon d'Alphonse d'Aragon, que nous publions, est un des beaux ouvrages de Pisanello et caractérise parfaitement sa manière : la belle disposition de la tête dans le champ; l'imprévu, la grandeur et l'originalité de la composition des revers.

Ces nouveaux monuments de la numismatique ne tiennent en rien des médailles romaines du haut empire, ni même des beaux médaillons grecs de l'époque alexandrine, faits en Syrie ou dans l'Asie Mineure. Ils n'ont pas la sécheresse des premières et possèdent toute l'ampleur des seconds, sans présenter ce qu'il y a de ressenti dans le relief souvent exagéré des têtes.

Il y a dans le modelé méplat des têtes de Pisanello une très grande finesse, une très grande légèreté de touche et un sentiment rare de la physionomie du personnage représenté. Ses revers, où l'on trouve des raccourcis d'une grande hardiesse, rendus avec un très grand bonheur, sont peut-être plus remarquables encore. Il a souvent fait entrer dans la composition de ces délicats bas-reliefs, des animaux, des chevaux entre autres, qui sont traités avec une vérité et une noblesse de formes, inconnues avant lui.

Les médailles de Pisanello sont en petit nombre, mais elles forment une galerie précieuse pour l'histoire. Toutes ne figuraient pas à notre Exposition. Nous y avons rencontré cependant : Philippe-Marie Visconti, Candide Decembrio, Francesco Sforza, trois personnages qui représentent une période dramatique de l'histoire du Milanais; Nicolo Piccinino, *Mars alter*, le plus populaire des condottieri italiens du XV^e^ siècle ; François de Gonzague, marquis de Mantoue, Leonello d'Este, marquis de Ferrare, Sigismond Pandolphe Malatesta, de Rimini, une poignée de guerriers illustres, protecteurs des lettres et des arts ; et enfin notre Alphonse d'Aragon, roi de Naples, bien surnommé le *Magnanime*, qui les surpassait tous par la grandeur de ses entreprises et par la générosité de son caractère. Toutes les médailles de Pisanello sont signées; quelques-unes portent la date de leur exécution. Elles ont été faites dans un très court espace de temps. La date de la plus ancienne est celle de 1443; la médaille que nous publions porte la plus récente. C'est peut-être le dernier ouvrage de l'artiste, qui est mort vers 1450.

Vittorio Pisano exécutait ses médaillons en bronze et en plomb, les amateurs du XV^e^ siècle recherchaient plus particulièrement les derniers, dans lesquels ils trouvaient plus de finesse.

Les contemporains paraissent avoir été très touchés par la vue de ces productions d'un art à la fois élevé et charmant. Nous pourrions citer trois ou quatre poèmes latins des plus célèbres humanistes du temps, Guarini, Basini, Porcelli, Strozzi, sans compter les prosateurs, écrits en l'honneur des portraits et des médailles de Pisanello. Par la facilité avec



MÉDAILLON D'ALPHONSE D'ARAGON, PAR VITTORIO PISANO.

(Collection de M. Eug. Piot.)

laquelle on pouvait les multiplier, celles-ci satisfaisaient, pour leur part, au besoin impérieux de savoir et de voir, au noble désir de gloire et de renommée qui est un des caractères de cette belle renaissance italienne : touchant enthousiasme qui devait nous valoir, avant la fin du siècle, tant de découvertes et d'œuvres admirables.

Pisanello doit être placé au rang de ces heureux novateurs qui ont, pour ainsi dire, posé les bornes du genre qu'ils ont créé. On a pu faire

autrement, mais on n'a pas fait mieux, ni peut-être aussi bien que lui.

Une voie si vaillamment ouverte ne devait pas tarder à être parcourue par un grand nombre d'imitateurs. On peut citer parmi ses élèves et ses émules les plus connus : Matteo Pastis, Jean Boldu, Guidizani, Guacialotti, Constantis, Laurana, Bertoldo, Paul de Raguse et, un peu plus



REVERS DU MÉDAILLON D'ALPHONSE D'ARAGON.

(Collection de M. Eug. Piot.)

tard, Marescotto, Andrea de Cremone, Della Torre de Vicence, Jean François de Parme, Antonio del Pollajuolo, Andrea della Robbia, tous grands artistes, sculpteurs ou peintres, et enfin Sperandio, qui, plus que tous les autres, a produit un très grand nombre de médaillons d'un modelé robuste. On a voulu identifier cet artiste avec un orfèvre du même nom, Sperandio Meliolus, de Mantoue; nous croyons que c'est une erreur. Les deux médailles qui portent le nom de Meliolus ne sont nullement

dans la manière des nombreux ouvrages signés OPVS SPERANDEI, qui représentent pour la plupart des Bolonais. Sperandio est du nombre assez grand d'artistes de talent, sur lesquels l'histoire de l'art est restée muette.

Nous avons dit que l'anonymat nous poursuivait dans les œuvres du XVe siècle; nous donnons le dessin d'un médaillon remarquable qui représente Matthias Corvin, roi de Hongrie, dont l'auteur nous est inconnu. Il était probablement du nombre des artistes qui avaient suivi



JULES II, PAR CARADOSSO.

(Médaille de la collection de M. Eug. Piot.)

Béatrice d'Aragon sur les bords du Danube et dont nous avons parlé plus haut.

Vers la fin du XVe siècle, un célèbre artiste milanais, Caradosso, rompt avec la tradition des œuvres de Pisanello, et donne aux médailles la forme qu'elles ont conservée depuis. Il emprunte aux monnaies romaines le grenetis qui leur sert de cadre, et régularise l'exergue du revers, qu'il placait, à leur imitation, en sens inverse de la tête, c'est-à-dire qu'il faut renverser la médaille de bas en haut pour le découvrir et non de droite à gauche. Cette particularité, qui semble de peu d'importance, est cependant bonne à observer; il ne s'en est jamais départi. On doit à cet artiste les médailles des derniers Sforce de Milan, celles des papes Alexandre VI et Jules II, et un portrait intéressant du premier architecte de Saint-Pierre de Rome, le Bramante.

Vittore Camelo, un bon sculpteur vénitien, qui vivait à la même

époque, se rapproche encore davantage, dans quelques-uns de ses ouvrages, de l'imitation des médailles romaines, par le module de ses pièces. Mais cette mode, qui tenait au goût nouveau alors pour la numismatique ancienne, et au désir de donner une place aux médailles modernes à la suite des grands bronzes romains, n'empêchait pas d'exécuter des médaillons d'un format plus grand. Ils ont été faits en nombre très considérable pendant la première moitié du XVI^e^ siècle, et deux pages de cette revue ne suffiraient pas à enregistrer les noms, seuls, des artistes qui les ont exécutés, à Rome, à Milan, à Parme, à Venise, à



BRAMANTE, PAR CARADOSSO.

(Collection de M. Eug. Piot.)

Florence, à Sienne; nous les supprimons pour ne pas faire étalage inutile d'érudition. On recherche surtout, et notre exposition montrait en grand nombre les beaux ouvrages de Pomedello, de Lion Lioni, de Jacopo Trezzo, de Benvenuto Cellini, d'Annibal Fontana, d'Alessandro Vittoria, de Pietro Paolo Olivieri, tous sculpteurs qui se sont distingués par des œuvres importantes.

Le médaillon, au XVI^e^ siècle, en Italie, était devenu une mode à laquelle nul ne se refusait, comme c'était chez nous la mode, au XVII^e^ siècle, de faire graver son portrait au burin. C'était aussi pour les artistes un moyen de se concilier la bienveillance des puissants personnages en position de faire exécuter de plus grands travaux, et je suis bien surpris que, de nos jours, nul n'ait suivi la même voie, tout en continuant la série des grands médaillons modernes si brillamment inaugurée par David d'Angers il y a cinquante ans. Nous ne manquons pas de ministres qui seraient charmés d'entrer en aussi brillante compagnie, et si par hasard leur tête ne répondait pas toujours à l'idéal

de l'artiste, il y a leurs femmes et leurs filles, plus élégantes et plus belles, bien capables de former une galerie de portraits charmants.

Aux époques de goût, la médaille n'appartient pas seulement aux grands hommes, c'est un objet d'art que tout le monde peut se permettre. Qui sait si un médaillon fait par un artiste distingué ne serait pas un chemin modeste et détourné pour arriver à cette perpétuité du souvenir dont le désir est au fond de chacun de nous?

La galerie des belles Italiennes du temps passé, dont les médaillons nous ont conservé les élégances et le souvenir, est nombreuse, et nul



INNOCENT II.

(Médaille italienne de la collection de M. B. Fillon.)

n'y a contribué davantage que Pastorino de Sienne. Un très intelligent amateur, qui est aussi un des grands architectes de notre temps, M. Armand, a dressé un catalogue de l'œuvre de Pastorino, qu'il a bien voulu me communiquer. Il ne contient pas moins de soixante-quinze articles; presque tous ses médaillons sont des portraits de femme. J'en possède pour ma part près de cinquante qui forment la plus charmante collection de têtes, de coiffures et d'ajustements de corsages que l'on puisse voir. L'artiste se contentait de signer ses ouvrages de l'initiale P, à laquelle il ajoutait souvent une date; aussi est-il resté inconnu jusqu'à ces derniers temps. On oublie trop souvent, dans la grande histoire, les artistes familliers qui mettent leurs talents au service des mondanités de chaque jour, et l'on a tort : ce sont les seuls qui nous donnent la véri-

table physionomie du temps où ils ont vécu. Nous donnons ici le dessin d'un des bons médaillons de Pastorino ; il représente une dame de Ferrare, Hieronima Sacrata, qui ne se distinguait probablement que par sa beauté, mais la publicité s'en empare aujourd'hui, et chacun va la connaître ; sa mémoire aura trouvé un abri sous l'aile de l'artiste de talent qui nous a laissé son portrait. Les femmes devraient se rappeler plus souvent les vers du chantre d'Elvire.

En indiquant le nom de quelques-uns des artistes qui ont exécuté des médaillons de cire colorée, nous avons oublié Pastorino que nous



MATHIAS CORVIN.

(Collection de M. Eug. Piot.)

aurions dû précisément citer le premier. Un biographe assure que les siens paraissaient vivants, et, en effet, en nous rappelant la fraîcheur et l'éclat des œuvres modernes de ce genre, il est facile d'imaginer la vivacité et le charme que ces gracieux ouvrages devaient avoir, dans leur nouveauté, traités par un tel artiste.

Les médaillons de Pastorino ont été exécutés dans un assez court espace de temps, de 1550 à 1560 ; ils sont précieux pour l'histoire du costume.

En Italie, pendant la seconde moitié du XVI^e^ siècle, les médailles obtenues au moyen de coins gravés sur acier prennent insensiblement la place des médaillons exécutés par le procédé plus simple de la fonte. Les perfectionnements apportés au balancier, qui permettaient de frapper

des pièces d'un plus grand module, entrent pour beaucoup dans cette évolution qui nous a privés d'œuvres plus variées et d'un sentiment plus individuel, que nous préférons de beaucoup.

Ce n'est pas qu'une médaille ne puisse être une œuvre d'art fort remarquable, nous avons mille preuves du contraire, mais le procédé ne souffre pas la médiocrité, et la gravure des coins, qui est un art à part, localise cette branche de la plastique entre les mains d'un nombre d'artistes restreint. Le balancier répondait à un plus grand besoin de diffu-



HIERONIMA SACRATA, PAR PASTORINO.

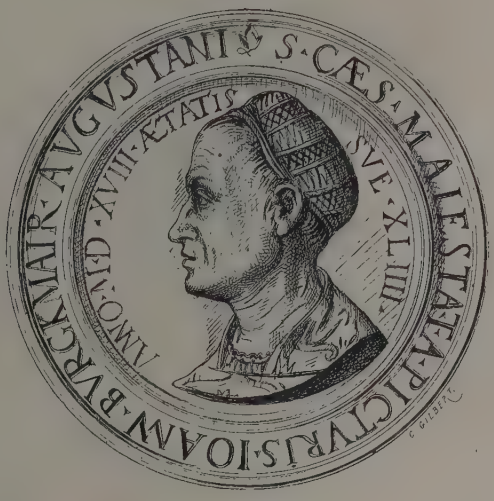
(Collection de M. Eug. Piot.)

sion, il devait réussir; mais, en donnant aux médailles une netteté qui tourne trop souvent à la sécheresse, il leur enlevait du même coup la touche artistique qui fait leur charme. Dans les arts, le perfectionnement mécanique est bien rarement un progrès.

La gravure des médailles, devenue un art officiel, a surtout été encouragée, en Italie, à la cour des papes.

L'Allemagne a également produit un grand nombre de médailles intéressantes. On sait la patience et la délicatesse que les artistes de ce pays ont apportées dans le travail du bois; leurs médailles ne sont pas moins remarquables sous ce rapport. Quelques-unes, d'un très petit module, sont de véritables merveilles. Dans les médaillons de femme de plus grandes dimensions, les ajustements de corsages et les chapeaux à larges

bords sont aussi disposés avec une grande élégance. Deux artistes et deux écoles rivales se partagent l'honneur des meilleures productions allemandes du XVI^e^ siècle : Heinrich Reitz, orfèvre de Leipzig, qui a beaucoup travaillé pour les Électeurs de Saxe (on reconnaît très visiblement dans ses médailles l'influence de Lucas Cranach) ; Freiderich Hagenauer, d'Augsbourg, dont le style est plus simple. Ses grands médaillons sont tout à fait remarquables. Il paraît avoir été attaché à la cour de l'empereur Ferdinand I^er^, frère de Charles-Quint.



HANS BURGMAIR.

(Médaillon de la collection de M. Eug. Piot.)

Les médailles exécutées par les orfèvres de Nuremberg et d'Augsbourg sont innombrables. Les patriciens-banquiers de la dernière de ces villes et les bourgeois de l'autre ne se sont rien refusé en ce genre. Il est difficile de séparer les productions de ces deux grands ateliers rivaux et de les distinguer entre elles. Nous donnons ici le médaillon de Hans Burgmair, qui éclaircit un point douteux de la chronologie artistique allemande. Bartsch n'a point connu la date de la naissance de cet artiste; on l'a dit souvent élève d'Albert Dürer; on ne prête qu'aux riches. Burgmair, né en 1474, trois ans après Dürer, n'a été que son compétiteur, souvent heureux. Les médailles allemandes sont rares en France. On a pu voir quelques beaux spécimens des œuvres d'Hagenauer dans la collection de M. Dreyfus.

L'art français des médailles suit, à distance, l'exemple donné par l'Italie. La plus ancienne médaille française est une pièce d'or à l'effigie de Charles VIII et, au revers, d'Anne de Bretagne, fondue à Lyon en 1493, à l'occasion du passage de ce souverain, qui se rendait en Italie pour faire valoir les droits de la Maison d'Anjou sur le trône de Naples. La légende (au revers) : *La république de Lyon a fait fondre cette pièce sous le règne d'Anne*, semble indiquer qu'elle n'a été publiée qu'après le départ du roi et pendant la régence de la reine.



CHARLES VIII.

(Médaille italienne de la collection de M. B. Fillon.)

La seconde est un grand médaillon, beaucoup plus connu, exécuté encore à Lyon, dans une circonstance exactement semblable, en l'honneur de Louis XII. Il a également pour revers le buste d'Anne de Bretagne. Louis d'Orléans, après avoir succédé au trône de Charles VIII, mort en 1498, n'avait guère tardé à épouser sa veuve; et la légende répète, sans se mettre en frais d'imagination : *La république de Lyon, joyeuse du second règne d'Anne, etc.* Ce médaillon porte la date 1499; un heureux hasard nous en a fait connaître les auteurs : maîtres Nicolas et Jehan de Saint-Priest, aidés, pour la fonte, par l'orfèvre Jehan Lepère; ce qui prouve qu'ils n'appartenaient pas à cette corporation. Simples sculpteurs, leur salaire se montait à *quatre écus d'or*.

Les souverains français avaient été mis en goût de ces sortes d'illus-

trations par trois ou quatre pièces du même genre faites en Italie pour Charles VIII. Le règne de Louis XII nous a donné plusieurs autres médailles, et elles se sont multipliées sous ceux de François Ier et de Henri II. On trouvera ici le dessin de la médaille du premier de ces souverains, par Benvenuto Cellini ; c'est un des bons ouvrages de cet artiste.

Nous sommes moins heureux pour les noms des artistes à qui peuvent être attribuées celles qui sont venues plus tard ; toutes sont anonymes. On ne sait pas non plus quel est l'auteur d'une belle suite de grands médaillons représentant Henri II, Catherine de Médicis, ses deux fils Charles IX et Henri III, et Élisabeth d'Autriche, veuve du premier. On s'accorde généralement à les attribuer à Germain Pilon, et ils sont



FRANÇOIS Ier, PAR BENVENUTO CELLINI.

(Cabinet des médailles.)

dignes de ce grand artiste. Celui de Henri II porte le millésime de 1559, qui est la date de sa mort. Nous reproduisons dans une proportion réduite celui de Henri III ; ils nous paraissent tous les cinq avoir été exécutés en même temps que ce dernier, c'est-à-dire en 1575.

Germain Pillon, très aimé du roi Charles IX, avait été nommé : « Sculpteur, conducteur et contrôleur général en l'art de sculpture sur le fait des monnaies du roi et revers d'icelles » —, et admis dans cette charge par la cour des monnaies en 1573. Peut-être les cinq médaillons royaux ont-ils été exécutés pour donner à la cour des monnaies, toujours jalouse de ses droits, une preuve surabondante de sa capacité. Son office l'obligeait à fournir au tailleur (graveur), des modèles en cire de toutes les effigies qui devaient être placées sur les monnaies.

Nous avons de curieuses particularités sur cet usage. En 1590, la Ligue décida que l'on frapperait la monnaie française à l'effigie du cardinal de Bourbon, l'éphémère Charles X. Germain Pilon, qui four-

nissait les modèles, fit prévaloir l'idée de donner au concours la gravure des poinçons, concours qui eut lieu entre Philippe Regnault, Nicolas Roussel et Pierre Merigot. Le premier remporta le prix, sa pièce est fort belle ; les habiles graveurs ne manquaient pas. Cette division du travail nous donne le secret de l'anonymie de toutes nos médailles frappées au balancier : le sculpteur ne voulait pas permettre au graveur de signer le modèle qu'il lui avait donné, et réciproquement. Elle fut aussi la cause



HENRI III, MÉDAILLON ATTRIBUÉ A GERMAIN PILON.

(Dessin réduit d'après l'original de la collection de M. B. Fillon.)

de l'amoindrissement du résultat, et d'une sécheresse qu'il est facile de remarquer dans beaucoup de nos médailles. Les graveurs sont habiles, mais l'originalité du modèle fourni par le sculpteur s'affaiblissait sous leurs travaux.

Nous placerons parmi les artistes français, Jacques Primavera, médailliste peu connu. Son nom indique une origine italienne, mais il paraît n'avoir travaillé qu'en France, ou tout au moins aucun des personnages qu'il a représentés n'est Italien. Ses médaillons sont excellents; par son style il paraît appartenir à l'école de Milan. Nous connaissons de

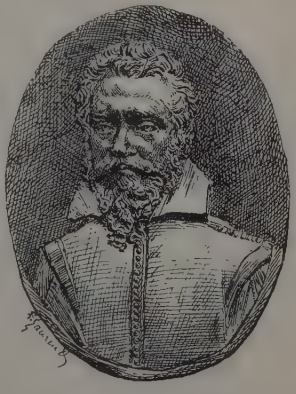
lui les médaillons de la reine Catherine de Médicis, du duc d'Alençon, son fils, de Charles de Lorraine, d'Élisabeth d'Angleterre, de César de



PHILIPPE DESPORTES, PAR PRIMAVERA.

(Médaille de la collection de M. Heiss.)

Belgarde, du duc de Béthune; et, particularité rare ceux de quelques-uns de nos poètes : Christophe de Thou, Ronsard, Antoine de Baïf et Philippe Desportes. Les poètes n'avaient pas encore eu, chez nous, les honneurs de la médaille. Nous publions celle de Desportes, qui est inédite. Primavera n'a point laissé d'autre trace dans l'histoire de l'art que ses médaillons; tous sont signés et du même module. Peut-être est-il mort jeune.



MÉDAILLON DE BRONZE.

(Collection de M. Heiss.)

Il nous faut descendre jusqu'à la pacification de la France par l'avénement de Henri IV au trône, pour voir paraître notre Guillaume Dupré, qui devait continuer en France, par une longue suite d'œuvres brillantes, la tradition des Médaillons de bronze coulés, italiens. Guillaume Dupré, très habile sculpteur, qui devait occuper sous Henri IV et sous Louis XIII, comme Germain Pilon sous Henri III, la charge de Contrôleur général des

poinçons en effigie pour les monnaies, nous a laissé, dans ses médaillons, une illustration précieuse de la physionomie et des élégances de son temps. Un de ses premiers ouvrages, il n'avait guère plus de vingt-cinq ans, est un beau médaillon portant au revers la légende : PROPAGO IMPERI. Elle fait allusion au Dauphin, qui commençait à avoir trois ans, et, par sa composition ingénieuse, devait également plaire au Roi et à la Reine. Nous ne pouvons mieux faire que de transcrire un



LOUIS XIII, PAR DUPRÉ

(Médaille de la collection de M. Eug. Piot.)

extrait des lettres patentes qui lui donnait le privilège exclusif de fondre et de vendre une « medalle double en laquelle est représentée « d'un costé nostre portraict et effigie avec celluy de la Royne, notre « très chère et très aimée compagne et espouse, et soubs l'espaule « de la figure y est escript G. DVPRE; et au revers de la dicte medalle « est représentée une alliance de Mars et Pallas, aussi à nostre « ressemblance, avec ung petit enfant au milieu posant le pied sur un « Dauphin, etc. » Ce document, qui emporte avec lui une très exacte description de la pièce, témoigne aussi de l'importance qu'on y attachait.

Je soupçonne Guillaume Dupré d'avoir flatté son époque; c'était un moyen de lui plaire, qui ne nous déplaît pas non plus. C'est par l'accent moderne, il ne faut pas cesser de le répéter en présence de tant

de monuments anciens qui en portent témoignage, c'est par l'accent moderne, par un très vif sentiment des choses et des hommes de son temps, que l'artiste peut assurer à ses œuvres ce double intérêt de l'utile et de l'agréable; s'il trouve quelques défaillances dans ce qui l'entoure, il peut toujours les raffermir et les relever par l'art. Si dans une médaille, par exemple, la tête du personnage ne répond pas à son besoin d'idéal, il lui reste le revers, où il peut dans un petit espace faire



REVERS DE LA MÉDAILLE DE LOUIS XIII, PAR DUPRÉ.

(Collection de M. Eug. Piot.)

entrer un véritable chef-d'œuvre, comme l'a fait notre Guillaume Dupré dans son élégante médaille de Louis XIII.

C'est à propos des belles productions de Dupré, qui se distinguent par une netteté de fonte si grande, que parfois, en les examinant, on se prend à douter si elles ne sortent pas plutôt de dessous le balancier du monnayeur que de l'étrier du fondeur, qu'il convient de nous arrêter sur leurs procédés d'exécution.

Les médailles de la Renaissance sont dites, par les meilleurs auteurs, *coulées* et *ciselées*. Il faut en retrancher la moitié : elles sont coulées seulement, et les belles doivent être absolument sans aucune retouche.

Nous venons de voir dans quels termes le roi donnait à Dupré le privilège d'exploiter la publication de ses médaillons; les demandes, paraît-

il, furent nombreuses : on les voulait d'or ou d'argent, et on les portait sur la poitrine suspendues à une chaîne de métal. Nous savons, par un document publié par la *Société de l'Histoire de l'art français*, que la communauté des orfèvres tenta de s'opposer à ces fontes d'or et d'argent, qu'elle regardait comme son privilège, et il ne fallut rien moins qu'un nouvel ordre, décidé en conseil et signé par le Roi, pour confirmer Dupré dans la permission de tenir *publiquement forges, fourneaux et soufflets, dans sa Galerie du Louvre, pour fondre or et argent*, afin qu'il puisse faire ladite médaille et toutes autres, à la louange de Sadite Majesté.

Les délicates opérations de la fonte des œuvres d'art n'ont jamais été abandonnées à des mains vulgaires ; les artistes s'en sont toujours occupés eux-mêmes, et une terre, propre à la fonte, composée d'éléments choisis, a toujours été regardée comme importante. Nous en trouvons une recette dans le Traité de peinture de Cennino Cennini, qui est du XIV^e^ siècle ; on en a relevé une autre dans les manuscrits de Léonard de Vinci, et Cellini, dans son *Traité d'orfèvrerie*, vante l'excellence du sable fin que l'on trouvait à Paris. Ce serait accréditer une très fausse opinion que de chercher à prouver le contraire. — Je vois précisément, à la suite du document que je viens de citer, dans la même publication, qu'à l'aide d'un écrit de 1619, où un obscur potier est qualifié de *moulleur en médailles et marchand de rocaille*, on a voulu établir que la fonte des médaillons de Germain Pilon et de Guil. Dupré pouvait bien, alors, avoir été dévolue à ces artistes grossiers. L'erreur est manifeste ; elle repose sur une fausse interprétation du mot *médaille*. L'annotateur, M. de Montaiglon, n'a pas fait attention que Bernard Palissy, qu'il cite, a désigné sous ce nom de *medalles*, et *médailles*, dans son OEuvre de terre, des reliefs, masques ou mascarons, qu'il introduisait dans la composition de ses rustiques figulines, et qu'il était en présence d'un terme du métier de rocailleur[1].



MARIE DE MÉDICIS, PAR DUPRÉ.

1. *Le Moyen de devenir riche*, par maître Bernard Palissy ; 2 vol. in-8° ; Paris, 1636 (2^e^ vol., chap. de l'*Art de terre et de son utilité*, page 386).

II.



On désigne, sous le nom de *plaquettes*, parmi les amateurs, de petits bas-reliefs de bronze qui nous paraissent avoir eu pour objet de conserver le souvenir des ouvrages des meilleurs orfèvres de la Renaissance italienne : baisers de paix, boutons de chape, agrafes de vêtements, *enseignes*, *imprese* ou *médagliettes* que l'on attachait aux bonnets; ornements que l'on attachait aux armures et aux ceinturons, ou que l'on clouait sur les harnais des chevaux pour les jours de cérémonie, enfin bas-reliefs dont on ornait des coffrets, des salières et des encriers; toutes choses que l'on exécutait en argent ou en or, repoussé et ciselé avec la plus grande délicatesse. On tirait de ces beaux ouvrages des empreintes en soufre, ou on les coulait en bronze, pour en garder la mémoire et pour servir de modèle et d'exemple.

C'est encore une collection nouvelle qui prend place entre les œuvres de bronze plus développées de la plastique et les médailles que l'exposition du Trocadéro a présentée au grand public pour la première fois, nombreuse et variée. La collection de M. Gustave Dreyfus, entre autres, s'y faisait remarquer par la belle conservation et la finesse des épreuves.



PLAQUETTE MILANAISE DU XV^e SIÈCLE.
(Collection de M. G. Dreyfus.)

Nous avons retrouvé dans un petit ouvrage fort rare, écrit par un antiquaire des premières années du XVI^e siècle, *De Nobilitate rerum*, la description d'une pièce d'orfèvrerie célèbre exécutée, à la fin du siècle précédent, par Caradosso (de Milan), qui confirme notre dire; nous la traduisons littéralement :

« ... Caradosso, par la perfection de ses ouvrages, l'emporte sur tous les artistes, italiens ou étrangers. Leurs beautés pénétrantes sont telles, que les plus experts hésitent à décider si elles ne sont pas plutôt sorties des mains de Lysippe ou de Praxitèle que de celles d'un artiste moderne.

« Il existe de lui un encrier (nous laissons de côté d'autres ouvrages

excellents) où l'art semble avoir réuni et épuisé tous ses efforts : il n'est pas possible de les pousser plus loin. Sur l'une des faces, des cavaliers nus accourent à l'aide d'un enfant ravi par un aigle, et ceux qui regardent l'aigle emportant l'enfant semblent, eux et leurs chevaux, vouloir le suivre dans les airs : il a voulu figurer le rapt de Ganymède. L'autre face représente le combat des Lapithes et des Centaures; sur la troisième, Hercule, domptant Cacus, appuie son genou vainqueur sur la poitrine de son ennemi renversé, tandis que, lui serrant la gorge de la main gauche, il lui ferme la bouche de la droite. Hercule, étouffant un lion, occupe le quatrième côté; ici le modelé est si parfait que l'on croit entendre le héros emporté par la fureur et les rugissements que la douleur arrache au lion.



SAINT SÉBASTIEN, ATTRIBUÉ A D. ARCIONI.
(Collection de M. Eug. Piot.)

« On a fait de ces bas-reliefs excellents, beaucoup d'empreintes en soufre; partout en Italie elles ont provoqué l'admiration de ceux qui les ont vues. On dit que Jean d'Aragon, fils du roi de Naples, Ferdinand, a offert de cet encrier quinze cents pièces d'or. »

La *Gazette* a publié le dessin d'un des bas-reliefs que nous venons de décrire, d'après la plaquette de bronze qui fait partie de la collection de M. Dreyfus; nous possédons le premier, l'Enlèvement de Ganymède. Le troisième se trouvait, je crois, dans la collection de M. His de la Salle, mais l'ensemble de l'encrier n'est pas connu.

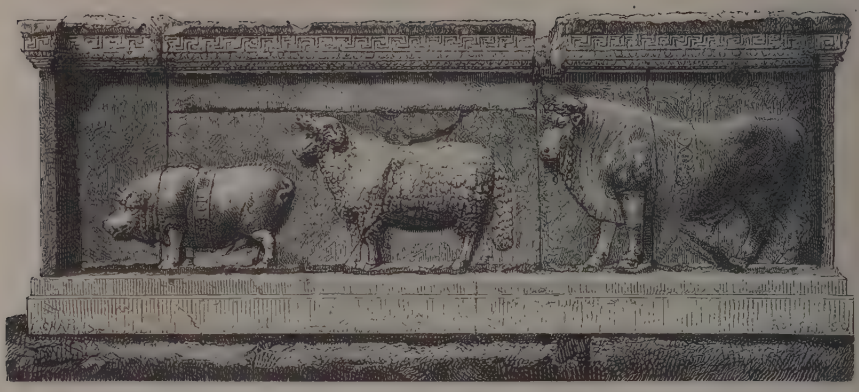
D'autres petits bas-reliefs, à figures presque microscopiques, doivent être attribuées à un autre orfèvre milanais contemporain de Caradosso — *Daniel Arcioni* ou *Arzoni*, — dont l'écrivain que nous venons de citer nous a également conservé le souvenir. Cet artiste avait fait une salière d'argent, du poids de quatorze onces, qui avait été payée sept cents pièces d'or; il excellait surtout dans l'exécution des nielles et dans un genre d'ouvrages, « qui, dit notre auteur, touche à la verrerie et que les verriers appellent émail. Il est certain qu'il a donné des preuves de tant de délicatesse et d'originalité dans ses œuvres, où l'ordonnance est unie à la grâce, que les maîtres de l'art le tiennent en très-grande estime. »

Nous ne connaissons de lui que de petites *Paix*, peintes en émail, sur fond bleu clair, avec une extrême délicatesse. C'est le plus souvent la Vierge entourée de saints, assise sur un trône d'une architecture très élégante. M. Gatteaux en possédait de ce genre. Elles n'avaient pas échappé à l'attention de M. Léon de Laborde. On croit voir, disait-il, un tableau de Mantegna, vu par le gros bout de la lorgnette. Un certain nombre de nos petits bas-reliefs de bronze s'accordent parfaitement avec l'idée qui nous est donnée des travaux d'Arcioni, comme orfèvre et comme graveur de nielles sur argent, dont ils n'excèdent pas les dimensions. Tels sont le saint Sébastien que nous reproduisons ici et l'agrafe, appartenant à M. Bonnaffé, que nous donnons en cul-de-lampe.

Ce que nous venons de dire des plaquettes suffit pour expliquer l'intérêt dont elles sont l'objet. Nous avons essayé de caractériser celles de deux orfèvres milanais ; mais les artistes de Venise, de Florence et de Rome, les graveurs sur cristal de roche, entre autres, nous ont laissé beaucoup d'autres monuments du même genre.

EUG. PIOT.





LES LIVRES D'ART

AU CHAMP DE MARS

Les diverses branches de l'art offrent un tel attrait et sont empreintes d'un tel charme, que toujours il s'est trouvé des groupes d'hommes érudits et distingués, dont la plus chère occupation a été de les étudier et d'en discuter les bases, les origines et les développements. Dans le monde ancien, ces préoccupations généreuses apparaissent à chaque pas, et l'imprimerie ne comptait pas un siècle d'existence que déjà en Italie, en Allemagne et en France, deux architectes éminents, un peintre de mérite et un dessinateur de génie, Palladio, Vasari, Dürer et Androuet du Cerceau, pour ne citer que ceux-là, avaient doté la société de précieux livres d'art qui, chacun dans leur spécialité, font encore autorité parmi nous et seront toujours consultés avec fruit.

Depuis lors, Sandrart, Karel van Mander, le notaire de Bie, Mariette, Houbraken, Algarotti, Diderot, Winckelman, Raphaël Mengs, Descamps et vingt autres, par des ouvrages de valeur diverse et d'importance iné-

gale, attestent que le goût de ces recherches fécondes et de ces utiles discussions n'a jamais langui dans l'Europe occidentale. Toutefois, malgré ces publications nombreuses, on peut dire avec raison que c'est seulement en notre siècle, et je dirai presque de nos jours, que le livre d'art est parvenu à constituer un des rameaux importants du commerce de la librairie.

Cette spécialité a même pris, depuis cinquante années, de telles proportions que non seulement il s'est créé des recueils périodiques et spéciaux, traitant exclusivement de questions d'art, mais encore qu'il s'est fondé des librairies considérables, n'ayant pas d'autre objet que d'éditer, avec tout le luxe qu'ils comportent, des ouvrages exclusivement réservés à l'instruction des amateurs aussi bien que des artistes dans tous les genres.

Nous ne parlerons point ici des journaux d'art ni des revues périodiques. La place serait mal choisie pour en faire l'éloge et pour nous étendre sur les services qu'ils peuvent rendre. Le jury international, en honorant d'une médaille d'argent la *Gazette des beaux-arts*, le plus ancien d'entre eux, a montré quel cas il faisait de ce genre de publication. Nous nous occuperons uniquement des livres d'art et des librairies qui leur donnent le jour, regrettant que le cadre étroit dans lequel nous devons nous mouvoir ne nous permette pas d'aller au delà d'une sèche nomenclature; mais rappelant que, lors de leur apparition respective, il a été déjà longuement parlé dans la *Gazette* de la plupart des ouvrages que nous allons revoir à l'Exposition.

Toutefois, avant de nous engager dans les travées du Champ de Mars, nous demanderons la permission de donner un souvenir à une librairie d'art, la maison Renouard, que nous regrettons de n'avoir pas rencontrée à l'Exposition. Depuis nombre d'années, elle occupe dans le domaine des arts une place importante, légitimée par des œuvres de premier ordre; et si l'on peut reprocher à M. Loones, le directeur actuel, d'avoir cherché, dans ces dernières années, un peu trop au delà de notre frontière de l'Est, ce qu'il aurait pu si bien trouver chez nous, il ne nous est pas permis d'oublier les ouvrages de longue haleine et les remarquables travaux qui sont l'honneur de sa maison.

Parmi les éditeurs qui, en Europe, se sont voués exclusivement au culte de l'art, MM. Morel et C^ie^ tiennent assurément le premier rang. Nous pouvons le constater avec fierté, jamais en aucun temps, jamais en aucun pays, il ne s'est rencontré un éditeur dont les livres spéciaux fussent comparables, tant par le nombre que par la richesse de l'édition, à ceux de cette importante et féconde maison. Un simple coup d'œil

jeté sur son catalogue suffit à nous prouver qu'il n'est aucun sujet artistique qu'elle n'ait abordé, et tous ont été chez elle traités avec la compétence et le luxe désirables.

C'est par les publications spécialement réservées aux architectes que



VASE ANTIQUE EN MARBRE BLANC (MUSÉE DU LOUVRE).

(Dessin tiré de « l'Art pour tous ».)

M. Morel, le fondateur de la maison, débuta dans la librairie d'art. Le succès qui accueillit ses ouvrages l'engagea à en étendre le cercle. Bientôt l'archéologie, les beaux-arts, les arts industriels, furent à leur tour représentés sur ses rayons. Et aujourd'hui, à côté de livres techniques d'une valeur inappréciable, il nous offre un nombre considérable

d'œuvres, où les diverses branches de l'art et où l'architecture elle-même sont traitées à un point de vue archéologique assez pittoresque pour que



VASE DE SUGER (XII^e SIÈCLE), MUSÉE DU LOUVRE

(Dessin extrait de « l'Art pour tous ».)

la lecture et l'étude en deviennent séduisantes même pour les gens du monde.

Tels sont les *Palais, châteaux, hôtes et maisons de France*, l'*Archi-*

tecture romane dans le midi de la France; tels sont surtout les deux précieux ouvrages de M. Viollet-le-Duc, son *Dictionnaire d'architecture* et son *Dictionnaire du mobilier français*, livres devenus en quelques années absolument classiques.

Le grand mérite de ces ouvrages, et je crois important de le rappeler parce qu'il caractérise une évolution qui est propre à notre époque, c'est que, tout en revêtant une forme littéraire et une allure pittoresque qui les mettent à la portée d'un large public d'amateurs, leur rigoureuse exactitude, la science profonde qui les a dictés, la conscience et le soin qui ont présidé à leur illustration leur conservent une valeur documentaire qui les rend précieux même pour les gens du métier.

Mais c'est surtout dans ses publications relatives aux arts industriels que la maison Morel et Cie déploie une magnificence exceptionnelle. Là, elle ne se contente plus de gravures au trait, fines, précises il est vrai, et d'une netteté admirable, mais toujours un peu sèches. Elle appelle à son secours la polychromie indispensable dans la reproduction de ces objets artistiques où la puissance décorative dépend souvent de l'harmonie des couleurs et de la valeur des tons mis en contact.

A ce titre l'*Histoire des arts industriels* de M. Labarte, l'*Architecture et la décoration turques*, l'*Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité*, l'*Art russe*, la *Collection Bazilewsky* de notre ami et collaborateur A. Darcel, et, dans une donnée plus modeste, *l'Art pour tous*, sorte d'Encyclopédie de tout ce qui est plastique et beau, sont des monuments justement populaires, précieux à tous les égards, qui font honneur à la librairie contemporaine et justifient amplement l'éminente récompense qui vient d'être décernée à M. Desfossez, le sympathique directeur de la maison Morel.

Marchant sur les traces de cette importante librairie, mais ne la suivant encore que de loin, la maison Ducher et Cie s'est fait également une spécialité des livres d'art. C'est aussi par l'architecture qu'elle a débuté et la série constituant la *Bibliothèque de l'architecte*, volumes dont elle est redevable à la plume autorisée de M. César Daly, se trouve entre les mains de tous nos maîtres en l'art de bâtir. Les *Châteaux historiques* — Pierrefonds, Chambord, Fontainebleau, — recueil précieux de vastes photographies, le *Château d'Anet*, album de gravures au trait, où tous les détails du chef-d'œuvre de Philibert de Lorme sont relevés avec un soin exquis par M. Pfnor, le *Nouvel Opéra*, etc., constituent également une réunion d'ouvrages de haut intérêt.

Sortant de cette spécialité première, M. Ducher a, lui aussi, sacrifié dans ces derniers temps aux arts industriels, et son *Mobilier de la Cou-*



CHANDELIER EN CUIVRE REPOUSSÉ, CISELÉ ET DORÉ (ART ITALIEN DU XV^{e} SIÈCLE.)

(Dessin de M. J. Jacquemart, extrait de l'« Histoire du Mobilier ».)

ronne, succession intéressante de planches au burin, inventaire précieux de richesses éminemment nationales, mais souvent inaccessibles, et un de ces livres dont la place est marquée dans la bibliothèque de tout homme de goût.

Parmi les libraires qui semblent vouloir, dans leur production, attribuer aux beaux-arts une place de plus en plus considérable, il nous faut citer encore M. Baudry dont le point de départ a été légèrement différent. Tout d'abord M. Baudry s'est appliqué à venir en aide aux ingénieurs. Puis, ensuite, il s'est adonné à l'architecture. L'*Art architectural en France*, œuvre très remarquable due à la féconde collaboration de MM. A. Darcel et E. Roger, l'*Architecture civile et religieuse* du comte de Vogué et maints autres ouvrages importants décèlent cette évolution. Enfin voici la belle publication de M. Guichard, les *Tapisseries décoratives du garde-meuble*, qui nous révèlent une seconde transformation et montrent que M. Baudry se laisse, à son tour, gagner par l'intérêt toujours croissant que prennent chez nous les arts industriels.

Telle n'a pas été la marche adoptée par M. Lièvre. Du premier coup cet habile artiste a deviné toutes les séductions dont les objets d'art étaient capables, et dès la première heure il leur a consacré et son temps et ses soins. A bien prendre M. Édouard Lièvre n'est pas un éditeur dans la signification moderne et commerciale de ce mot, il l'est plutôt à la façon ancienne. Malgré cela, il ne nous est pas permis de l'oublier ici, car ses belles publications sur les *Arts décoratifs*, la *Collection Sauvageot*, les *Collections célèbres* ont rendu aux artistes et au grand public d'inappréciables services. Sous sa direction artistique, la pointe des Jacquemart, des Braquemont, des Courtry, des Greux et des Lhermitte a vulgarisé d'admirables chefs-d'œuvre. Ajoutons que l'exposition de M. Lièvre est sobre, élégante, et tient une place heureuse dans la classe IX.

Cette importance inattendue, prise depuis quelques années par les arts industriels, n'a pas été sans toucher également un certain nombre de librairies de tout premier ordre, qui, dans le principe, semblaient devoir se tenir à l'écart de ce mouvement.

Les Didot, les Hachette, les Plon, en mettant à la portée de ces productions d'un nouvel ordre les puissants moyens dont ils disposent et le public considérable auprès duquel ils ont accès, ont rendu au livre d'art un double service; car en même temps qu'ils faisaient pénétrer l'étude des matières artistiques dans des classes de lecteurs qui jusque-là leur avaient été fermées, par l'abondance même de ces lecteurs nouveaux, ils arrivaient à produire leurs livres d'art dans des conditions inattendues de

bon marché, tout en leur conservant une magnificence exceptionnelle.

La maison Didot est certainement celle qui dans ce genre a réalisé les plus surprenants tours de force. Ses grandes traditions, sa puissance d'action, son autorité, son goût, elle a tout apporté à la réalisation du



BUSTE D'HOMME EN TERRE CUITE (ART ITALIEN DU XV^e^ SIÈCLE), APPARTENANT A M. DAVILLIER.

(Dessin de M. J. Jacquemart, extrait de l' « Histoire du Mobilier ».)

problème qu'elle s'était proposé de résoudre ; et de là sont nés ces livres sur le *Moyen âge et la Renaissance* et sur le *XVIII^e^ siècle*, fourmillant d'enseignements précieux et dans lesquels la magnificence de l'exécution se complète par un prix d'une modestie extrême.

Dans un ordre plus spécial, et s'adressant à un public moins superficiel et par conséquent plus restreint, cette même librairie a mis au jour,

dans ces dernières années, des livres d'art d'une irréprochable exécution et d'un haut mérite. L'*Ornement polychrome* de M. Racinet est de ce nombre. En cent planches imprimées en couleur, or et argent, ce bel ouvrage passe en revue les richesses de l'art européen et asiatique à tous ses âges, et constitue la source de renseignements la plus complète peut-être où puissent aujourd'hui s'alimenter certains de nos arts industriels. Le *Costume historique* du même auteur, avec ses cinq cents planches intéressantes, est un livre également magnifique, mais moins précieux, selon nous, à cause de son caractère trop interprétatif. Notre époque, en effet, et ce sera là un de ses caractères typiques, n'a plus besoin qu'on lui mâche la besogne. Elle exige des documents exacts parce qu'elle est en état de les comprendre, et il n'est plus nécessaire qu'un intermédiaire se charge de les traduire pour les mettre à sa portée.

Le public de choix auquel ces livres s'adressent n'admet plus guère l'interprétation que pour les œuvres d'un caractère si élevé que toute pensée de reproduction fac-similaire doive être abandonnée. C'est ce qui nous fait également ne louer qu'à demi la reproduction chromographique des grands peintres italiens, à laquelle M. Didot a cependant donné des soins extrêmes. A quelque perfection qu'on l'ait poussée, la chromolithographie n'est pas encore de taille à se mesurer avec les chefs-d'œuvre de Raphaël, du Pérugin ou de Léonard de Vinci.

Les livres d'art récemment édités par la maison Hachette et C^ie^, tout en demeurant précieux par le fond et charmants par les croquis dont ils sont émaillés, n'affectent pas, à beaucoup près, l'opulence et la richesse des éditions de MM. Didot. L'*Histoire de la céramique* et l'*Histoire du mobilier*, illustrées avec une abondance et un goût irréprochables par M. Jules Jacquemart, sont connues de tous nos lecteurs. Ce sont là des livres excellents qui, s'ils ne présentent pas ce caractère brillant qu'affectent certains autres ouvrages, sont du moins éminemment remarquables par leur surprenante unité. Il est impossible, en effet, de voir un texte se mieux compléter par l'illustration qui l'explique, et une pointe plus délicate et plus vibrante se jouer aussi facilement de toutes les difficultés. Certes, pour ses débuts dans un genre nouveau pour elle, la maison Hachette ne pouvait faire un choix meilleur, et nous souhaitons qu'elle persévère dans cette voie difficile si heureusement abordée.

Ce souhait peut s'adresser également à MM. E. Plon et C^ie^, qui, eux aussi, paraissent vouloir accorder aux livres d'art une place de plus en plus large dans leurs publications. Trois livres parus depuis deux ans. Les *Amateurs d'autrefois*, l'*Histoire de la faïence de Delft* et le *David d'Angers* semblent du moins l'indiquer. On comprendra que je glisse

rapidement sur ces productions et que je ne cherche point à en exalter



BOUTEILLE EN ÉMAIL PEINT (XVI^e SIÈCLE), DU MUSÉE DU LOUVRE

(Dessin de M. *F.* Jacquemart, extrait de l'« Histoire du Mobilier ».)

les mérites. L'une d'elles cependant exige qu'on s'y arrête, non à cause des qualités du texte, dont je n'ai que dire, mais à cause de la nature de

l'illustration. Comme dans les deux livres de M. Hachette, le genre de gravure qu'on appelle le *procédé*, et qui consiste, comme chacun sait, à transporter sur zinc l'épreuve photographique d'un dessin et à en opérer ensuite chimiquement la gravure, y est employé avec un succès décisif. Dans le premier cas, les croquis ravissants de M. J. Jacquemart, dans l'autre, les dessins très remarquables de M. Goutzwiller ont été traduits avec une telle exactitude et une telle finesse, que les moyens de gravure les plus coûteux ne sauraient donner de meilleurs résultats.

C'est à M. Gillot et à M. Dujardin que MM. Plon et Hachette sont redevables de ces belles illustrations obtenues par des procédés avec lesquels la *Gazette* a, du reste, depuis longtemps, familiarisé ses lecteurs. Il est au Champ de Mars peu de vitrines qui soient plus intéressantes que celle de ces deux artistes. On y voit comment chaque conquête scientifique trouve son application dans le domaine des arts. L'héliogravure est arrivée en leurs mains à une perfection telle, qu'il semble que pour elle le mot impossible n'ait dorénavant plus de signification.

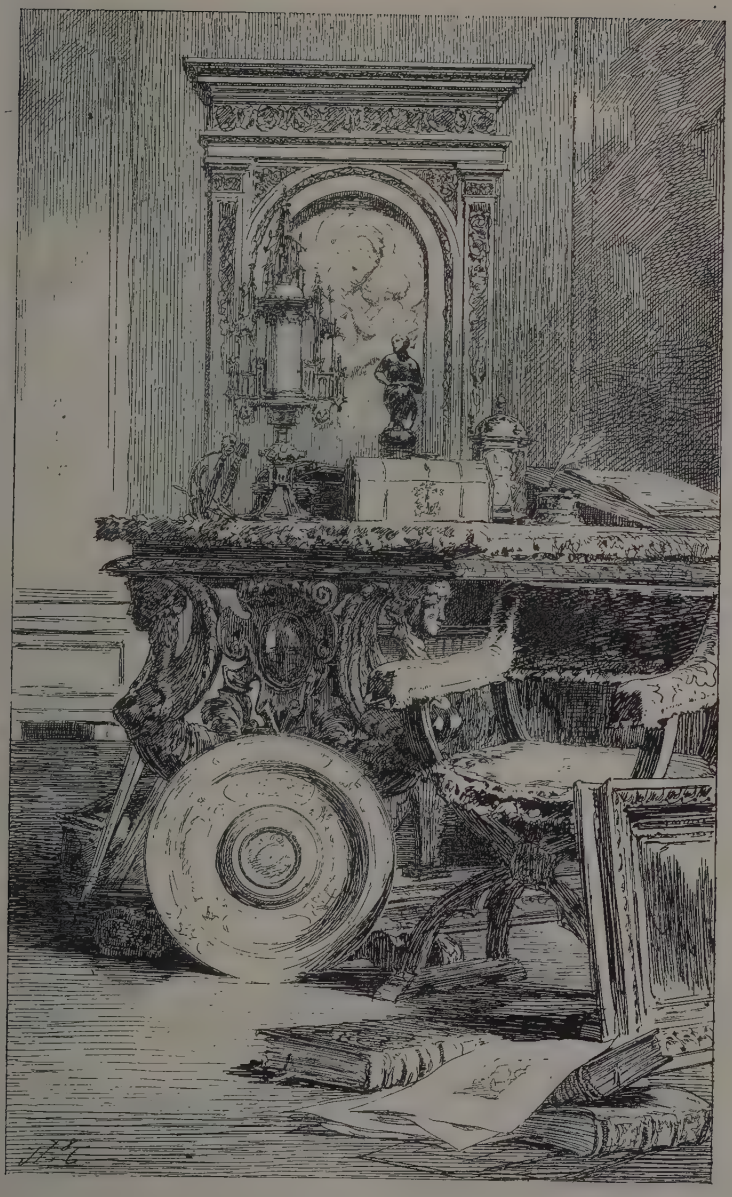
Dans un autre ordre voisin de celui-là, l'exposition de M. Danel présente, elle aussi, un sérieux intérêt. Nous y découvrons par quelle suite d'impressions typographiques l'habile imprimeur de Lille est arrivé à produire ces planches typochromiques du *Voyage dans mon grenier*, qui ont si vivement séduit les amateurs, les bibliophiles et qui même ont surpris les gens du métier.

M. Danel, et nous devons l'en remercier, ne s'est pas borné à nous montrer la série d'épreuves successives par lesquelles doit passer chaque planche avant d'arriver à sa *finition*. Il a, en outre, placé en regard la série des clichés galvaniques qui lui servent à obtenir ces épreuves, et la comparaison qui en résulte forcément est assurément des plus instructives.

Puisque je viens de nommer un typographe, il m'est difficile de ne pas consacrer quelques lignes à deux imprimeurs parisiens qui me semblent avoir droit à toutes nos louanges pour les surprenants progrès qu'ils ont fait réaliser dans ces derniers temps à la typographie.

Je veux parler de M. Jouaust et de M. Quantin, le digne successeur de M. Claye.

Aussi bien, du reste, M. Quantin mérite-t-il doublement que nous nous occupions de lui, car il paraît ne plus vouloir se contenter d'être imprimeur de talent et de goût, mais depuis quelque temps il se constitue éditeur de livres d'art. Ses élégantes plaquettes, parmi lesquelles je m'en voudrais de ne pas citer les *Notes sur les cuirs de Cordoue*, de M. le baron Davillier, et dans une forme plus étendue l'*Inventaire de la*



FRONTISPICE DESSINÉ PAR M. JACQUEMART

Pour les « Causeries sur l'Art et la Curiosité », de M. E. Bonnaffé, éditées par M. A. Quantin.

duchesse de Valentinois et les *Causeries* de M. Bonnaffé sont déjà dans toutes les mains. Toutefois ces publications intéressantes ne sont, paraît-il, qu'un prélude, et bientôt un merveilleux *Holbein*, signé par M. Paul Mantz, donnera la mesure du goût et de la magnificence de M. Quantin.

M. Jouaust, lui, ne s'est encore adonné qu'accidentellement à cette féconde spécialité, mais elle est si bien dans ses cordes et dans ses moyens, qu'il faut souhaiter qu'il lui consacre une partie de ses forces et de son temps. Nul n'est plus apte que lui à éditer un livre d'art, car, l'un des premiers en notre temps, il a su faire du livre un objet d'art.

Tout en ses ouvrages, en effet, est charmant et bien équilibré. Le papier et le format sont appropriés au sujet, l'impression est irréprochable, le caractère, qu'on dit elzévirien et qui est bien moderne, bien nouveau, est une trouvaille appartenant à notre pays et à notre temps. Enfin il n'est pas jusqu'aux fleurons, à la lettre ornée et au cul-de-lampe qui ne soient devenus en ses mains des ornements véritables, complétant agréablement le texte.

Après cette énumération déjà longue, il me faudrait encore mentionner les belles publications de la maison Goupil, cette maison unique au monde; il me faudrait parler des livres à images de M. Rothschild, des étonnantes reproductions chromophotographiques de M. Dalloz; dire un mot des miniatures lithographiques dont M. Curmer émaille ses pieuses publications, et consacrer une mention aux catalogues et aux réimpressions de M. Rapilly qui, par certaines de ses publications, l'*Art au* XVIII^e^ *siècle* de M. de Goncourt, par exemple, aussi bien que ses *Recueils d'estampes anciennes*, se rattache à notre spécialité. Mais le temps nous presse et il nous faut encore visiter les sections étrangères.

Il est vrai qu'à côté de cette librairie française d'art, si vivante, si énergique, si entreprenante, si heureuse dans ses choix, si abondante dans ses productions, si prodigue et si variée dans ses illustrations, si pleine de goût en un mot, la librairie d'art étrangère fait à l'exposition une assez triste figure.

Quelques livres français, riches en images, translatés en anglais, ne sont point un bagage qui soit suffisant pour nous arrêter en Angleterre. On y pourrait, il est vrai, ajouter les admirables gravures du *Graphic*, mais le *Graphic* est, comme l'*Art-Journal* et le *Portfolio*, un périodique illustré. Étant données nos prémisses, il échappe donc à notre appréciation.

L'Allemagne se dérobe volontairement à notre étude, et son abstention ne nous permet pas même de dire ce que nous savons des livres d'art

édités depuis dix ans à Leipzig et à Berlin. En dehors de ces pays, il nous reste l'Autriche et la Hollande. Cette dernière nation possède des éditeurs de goût, remplis de bon vouloir, mais auxquels les moyens d'action font défaut. Leur langue est rebelle aux discussions artistiques, et leur public national n'est pas assez étendu. Il leur faut donc nous emprunter la langue française, et c'est pour leurs typographes une première difficulté. Quant à l'illustration, ils ne sont guère mieux partagés, et là encore, nous les voyons avoir recours à des artistes du dehors.

Depuis dix ans M. D. A. Thieme et M. Martinus Nyhoff de la Haye, ainsi que M. Sythoff, de Leyde, ont produit, malgré ces obstacles, des ouvrages d'un mérite réel. Un seul d'entre ces trois éditeurs est représenté au Champ de Mars par des livres d'art : c'est M. Sythoff, de Leyde.

Il nous a envoyé son *Frans Hals*, publication in-folio qui mérite tous nos éloges. Le texte est signé par M. Vosmaer ; les eaux-fortes portent la signature de M. W. Unger, deux noms qui sont bien connus de nos lecteurs.

M. Unger, ou plutôt le professeur Unger, comme on dit prétentieusement en Allemagne, ne travaille pas exclusivement pour la Hollande. Nous le retrouvons dans son pays, à Vienne, prêtant son concours à M. H. O. Miethke. Cet éditeur, qui a envoyé au Champ de Mars un exemplaire de sa *Kaiserl. konigl. gemälde-galerie*, est avec M. Carl Geroldsohn le seul libraire autrichien qui ait exposé des livres d'art. Les *Archaeologische untersuchungen auf Samothrake* et les *Geschite der kais. kon. Akademie der bildenden künste* de ce dernier éditeur sont certes des ouvrages très recommandables, mais il est fâcheux que la librairie d'art étrangère ne soit pas représentée par des spécimens plus magnifiques et plus nombreux.

Comme on en peut juger par ce trop rapide aperçu, la France tient la tête dans la spécialité qui nous occupe. Elle est même de beaucoup en avant dans ce concours international, et ses qualités reconnues de goût, l'avantage de sa langue adoptée par toute l'Europe artistique, le groupe compact d'artistes et d'exécutants de talent qui apportent leur concours à ce genre de publications, semblent devoir lui maintenir longtemps encore une écrasante supériorité.

Il s'en faut de beaucoup cependant que cette grande et précieuse industrie des livres d'art ait, même chez nous, dit son dernier mot.

Des industriels éminents, nous en avons eu la preuve, mettent en ce moment même à sa disposition des procédés nouveaux, dont l'indiscutable supériorité enfantera sous peu de véritables prodiges. Des libraires puissants, jusque-là retenus par d'autres soins, lui ouvrent des lois nouvelles

et s'efforcent de lui créer un public considérable. Jamais, semble-t-il, aucune industrie prospère ne s'est trouvée dans une plus merveilleuse situation. Tout concourt donc à lui présager des destinées superbes, justifiées par une succession d'œuvres irréprochables qui marqueront leur place dans l'histoire de l'art universel.

HENRY HAVARD.



PIÈCE D'ARMURE DU XVII^e SIÈCLE, AU MUSÉE D'ARTILLERIE.

(Dessin extrait de « l'Art pour tous. »

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1878 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Handbuch der Archaeologie der Kunst... (Manuel d'archéologie de l'Art, par Ch.-O. Müller. 3e édition, corrigée et augmentée d'après l'exemplaire de l'auteur, par le Dr Fr.-G. Welcher). Stuttgart, A. Heitz, 1878 ; in-8°.

Die Katakomben von San Gennaro... (Les Catacombes de San Gennaro dei Poveri, à Naples. Étude d'histoire de l'art, par Victor Schultze). Iéna, H. Costenoble, 1877 ; in-8°. avec 10 planches.

Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze... (Conférences et articles sur l'histoire de l'art, par Herm. Riegel). Braunschweig, G. Westermann, 1877 ; in-8°, avec 8 figures.

Les Arts à la cour des papes aux XVe et XVIe siècles. Recueil de documents inédits, tirés des archives et des bibliothèques romaines, par M. Muntz, ancien membre de l'École française de Rome. 1re partie. Paris, E. Thorin, 1878 ; gr. in-8°.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 4e fascicule. — L'ouvrage complet doit former trois parties.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 19 octobre 1878, un article de M. Louis Gonse.

Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie... (L'Art moderne et les Expositions de l'Académie de Berlin, par Otto de Leixner. 1er vol. : l'Exposition de 1877). Berlin, Guttentag, 1878 ; in-16 de 123 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 13 juillet 1878, un article de M. Duranty.

Histoire des Beaux-Arts. Moyen âge. Architecture, sculpture, peinture, art domestique, par René Ménard. 2e édition. Paris, librairie de l'*Écho de la Sorbonne*, 1878 ; in-18 de 327 pages.

Histoire de la peinture, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou, 1878 ; in-12 de 122 pages.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Tagebuch-Blätter einer italienischen Reise... (Pages de journal d'un voyage en Italie. Tableaux de l'art et de la nature, par Ernest Sauerländer...). Frankfurt am Main, M. Diesterweg, 1878 ; in-8°.

L'Art à l'étranger. L'Art contemporain en Danemark, par Paul Ginisty. Paris, Sagnier, 1878 ; in-8° de 16 pages.

Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien... (Poésie et Art des Arabes en Espagne et en Sicile, par Fr.-Ad., comte de Schack. 2e édition, augmentée). Stuttgart, J.-G. Cotta, 1877 ; 2 vol. in-8°.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1448-1793), publiés par la Société de l'art français, d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts, par M. Anatole de Montaiglon. Tome II : 1673-1688. Paris, J. Baur, libraire de la Société, 1878 ; in-8° de 396 pages.

Le 1er vol. a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVI, page 573.

Nouvelles Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'histoire de l'art français. Année 1878. Paris, Baur, 1878 ; in-8° de VIII et 422 pages.

Papier vergé. — Sixième volume de documents. Les volumes précédents ont été successivement annoncés dans la *Gazette*.

L'Esthétique, par Eugène Véron. Paris, Reinwald et Cie, 1878 ; in-18 de XXV et 479 pages.

Origine des arts. — Le goût et le génie. — Défi-

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

nition de l'Art et de l'Esthétique.— Le style. — L'Architecture, la Sculpture, etc.
Bibliothèque des sciences contemporaines.

Ueber die Entstehung der Götterideale der griechischen Kunst. . (De la formation des différentes conceptions idéales de la divinité dans l'art grec. Conférence faite à Bonn, le 4 déc. 1876, par Reinhard Kekulé...). Stuttgart, W. Spemann, 1877; gr. in-8°.

Beiträge zu Raphael's Studium der Antike .. (Notions sur l'étude des antiques par Raphaël. Thèse... par Charles de Pulszky). Leipzig, H. Hartung, 1877; in-8°.

Lessing's Werke... (Œuvres de Lessing. Tome XIII, 2e partie. Arts du dessin. Publié et pourvu de notes par Alfred Schöne). Berlin, G. Hempel, S. D., (1878); in-16.

Quelques mots sur la mission des beaux-arts, par Félix Clément. Arras, impr. de Laroche, 1878; in-8° de 12 pages.
Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Goethe, J.-G. von Quandt und der Sächsische Kuntsverein... (Goethe, J.-G. de Quandt et la Société artistique de Saxe, avec des lettres inédites du poëte; publié pour célébrer le 350e anniversaire de la mort d'Albert Dürer et le 50e anniversaire de la fondation de la Société artistique de Saxe, par Hermann Uhde). Stuttgart, J.-G. Cotta, 1878; in-16.

Réflexions et menus propos d'un peintre génevois, ou Essai sur le beau dans les arts, par R. Tœpffer; précédé d'une Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Albert Aubert. Nouvelle édition. Paris, Hachette, 1878; in-18 de XXVII et 407 pages.

Kunst und Leben. Ein neuer Almanach... (Art et Vie. Nouvel almanach pour la maison allemande, par Frédéric Bodenstedt). Stuttgart, W. Spemann, S. D.; in-8°.

Projet de programme d'une statistique internationale des Beaux-Arts, par M. Deloche, de l'Institut. Paris, 1878; in-4° de 13 pages.
Commission permanente du Congrès international de statistique. Session de Paris, en 1878.

Contrefaçon artistique. Clésinger contre Helbronner; conclusions prononcées le 26 avril 1878, à la troisième Chambre de la Cour d'appel de Paris, par M. Ad. Chévrier, avocat général. Orléans, impr. de Jacob, 1878; in-8° de 37 pages.
Tiré à 125 exemplaires, dont 25 sur papier de Hollande.

Législation et jurisprudence concernant la propriété littéraire et artistique, par Ch. Fliniaux. 2e édition. Bruxelles, impr. de Parent. Paris, E. Thorin, 1878; gr. in-8°.

La Propriété littéraire et artistique. Du droit des auteurs et des artistes sur leurs œuvres, par G.-A. Lebret, avocat à la Cour d'appel. Paris, Lahure, 1878; in-8° de VI et 153 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Polyclet, oder von der Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter... (Polyclète, ou des mesures de l'homme selon le sexe et l'âge, avec l'indication des véritables dimensions naturelles en verges rhénanes et en mesures métriques, par le Dr Godefroy Schadow... 3e édition). Berlin, Wasmuth. 1877; in-8°, avec un atlas in-f° de 30 planches.

Principes scientifiques des Beaux-Arts. Essais et fragments de théorie, par E. Brücke, professeur à l'Université de Vienne, suivis de l'Optique et la Peinture par H. Helmholtz, professeur à l'Université de Berlin. Paris, Germer-Baillière, 1878; in-8° de 224 pages avec 39 figures dans le texte.
Bibliothèque scientifique internationale.

Entretiens d'atelier. Méthode. Paysage, par Thomas Couture. Paris, Léon Vanier. 1878; 2 vol. in-12. Prix : 12 fr.

Notions élémentaires sur les Beaux-Arts, à l'usage des élèves du Sauveur et de la sainte Vierge. Châteauroux, Nuret et fils, 1878; in-18 de 96 pages.

Mémoire sur l'utilité et la possibilité de rendre l'enseignement du dessin obligatoire dans toutes les écoles primaires communales, par Ch. Perron, architecte. Nancy, Berger-Levrault, 1878; in-8° de 16 pages.

Portefeuille du dessin d'imitation, à l'usage des établissements d'instruction publique, composé conformément aux derniers programmes officiels, par A. Le Béalle. 1re série : Cours élémentaire. Paris, Delalain, 1878; 3 cahiers in-4°, contenant ensemble 36 planches. Prix : 7 fr. 25.

Cours rationnel de dessin, à l'usage des écoles élémentaires, par L. d'Henriet. 3e partie. Dessin d'ornement. Paris, Hachette, 1878; gr. in-8° de VIII et 200 pages à 2 colonnes, avec 192 figures dans le texte et un album in-4° de 46 planches. Prix : 10 fr.

La Science et l'Art du Modelage mis à la portée des apprentis et ouvriers. Conférence en 25 chapitres, par Émile Thomas, statuaire. Paris, Dentu, 1878; in-16 de 48 pages.

Traité pratique et méthodique de la peinture

à l'huile en quatre leçons, avec ou sans maître, appliquée à tous les genres..., d'après les procédés des grands maîtres, Rubens, Paul Véronèse, etc., procédés perdus jusqu'à ce jour, retrouvés et simplifiés par Édouard Delaire. Paris, 12, avenue Mac-Mahon, 1878; in-8° de 118 pages, avec un portrait lithographié.

Traité élémentaire de peinture en céramique, par Louis Cellière. Paris, l'auteur, 20, rue de Sorbonne, 1878; in-12 de III et 79 pages.

Trattato di litografia storico, teorico, pratico ed economico, da Camillo Doyen. Torino, F. Casanova. 1877; in-4° con trenta tre tavole, cinque ritratti autentici e un frontispizio in cromolitografia.

Programme des conditions d'admission aux Écoles nationales des Beaux-Arts. Paris, Delalain, 1878; in-12 de 10 pages.

III. — ARCHITECTURE.

Forschungen über den Bau der Perterskirche zu Rom... (Recherches sur la construction de Saint-Pierre de Rome, par Constantin A. Jovanovits...). Wien, W. Braumüller, 1877; in-4°, avec 30 plans et vues.

Les Églises romanes de la vallée de l'Ariége, par J. de Lahondès. Tours, impr. de Bouserez, 1878; in-8° de 43 pages avec gr.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1877, n. 5.

Stones of England : Wesminster Abbey, by W. Boulding. London, Longmans and C°, 1878; post in-8°.

Glorias arquitectonicas de España. El real monasterio de San Lorenzo del Escurial, por Ignacio Aranaz. Madrid, Ignacio Aranaz, 1878; in-plano de 43 pages, avec 18 chromos.

Le Château de Saint-Cloud, par M. Marius Vachon. Paris, Quantin, 1878; in-8° de 74 pages, avec une eau-forte et des gravures sur bois.

Voir la *Chronique des Arts* du 7 septembre 1878.

Le Palais du Trocadéro. Le Coteau de Chaillot. Le nouveau Palais. Les dix-huit mois de travaux. Renseignements techniques. Paris, V° Morel, 1878; in-18 de VII et 207 pages, avec 38 gravures et 4 plans. Prix : 3 fr.

Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines, avec un Appendice sur le costume ecclésiastique, par Mgr X. Barbier de Montaut. Paris, Vivès, 1878; 2 vol. in-8°.

La Nouvelle Église de Royan, ses vitraux et ses clefs de voûte, par M. l'abbé Mazure, curé-doyen de Royan. Royan, impr. de Billaud, 1878; petit in-8° de 79 pages.

Die Kirchenbau von Standpunkte und nach dem Brauche der lutherischen Kirche... (La Construction des églises au point de vue et d'après l'usage de l'Église luthérienne.... par Maurice Meurer...). Leipzig, Dörffling, 1877; in-8°.

Architecture civile bourguignonne. Restauration et agrandissement du palais de justice de Dijon, par Félix Vionnois. Paris, A. Lévy, 1878; in-4° de 15 pages à 2 colonnes, avec 12 planches.

Die Baulichkeiten des zoologischen Gartens in Berlin. Entworfen und ausgeführt... (Les Constructions du Jardin zoologique de Berlin. Dessiné et exécuté par Ende et Böckmann, architectes). Berlin, Ernst, 1877; in-f° de 10 planches, avec texte.

L'Architecture en Belgique, suite de 25 façades conçues dans le goût de l'architecture belge du XVI^e siècle, par J.-M. Ryssens de Lauw, architecte et peintre. Paris, Claesen, 1878; 5 livraisons de 5 planches, à 5 fr. l'une.

Écoles et Mairies. Recueil des principaux types de bâtiments scolaires, mairies, mairies avec écoles annexes, écoles isolées, groupes scolaires, mobilier scolaire, etc., d'après les travaux de MM. Labrouste, Cordier, Deconchy, Durand, Brouty, Th. Vacquer, Aurenque et autres architectes. Paris, A. Lévy, 1878; in-f° de 124 pages et 88 planches.

Les Écoles publiques en Europe. Conférence de M. Félix Narjou. Paris, Delagrave, 1878; in-18 de 40 pages.

Conférences faites à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.

Mémoire sur la Construction économique des maisons d'habitation, par L. Harlingue, architecte-expert. Paris, Ducher et C^ie, 1878; in-8° de 16 pages. Prix : 1 fr.

Das deutsche Familienhause... (La Maison allemande de famille. Recueil de bâtiments d'habitation exécutés par R. Klette, architecte). Leipzig, G. Knapp, 1878; in-f°.

Die Architectur Berlins... (L'Architecture de Berlin. Recueil de constructions remarquables des dix dernières années, publié par Hugues Licht...). Berlin, E. Wasmuth, 1877; in-f°, avec 100 planches.

Le Nouvel Hôtel-Dieu. Étude par A. Coisel, sous-inspecteur aux travaux du nouvel Hôtel-Dieu. 2^e édition. Paris, impr. de Alcan-Lévy, 1878; in-8° de 9 pages, avec 2 planches.

Extrait des nos 11 et 12 du *Moniteur des architectes*, 1877.

Theaterbrände... (Les Incendies de théâtres et les mesures de protection à prendre pour les prévenir, par Aug. Fölsch; avec un Catalogue de 523 théâtres incendiés). Hamburg, O. Meissner, 1878; in-8, avec 4 pl.

Parcs et Jardins. Résumé des notes d'un praticien, par Armand Péan, architecte-paysagiste. Paris, Leroux, 1878; gr. in-8° de 63 pages, avec 10 planches.

Parks and Gardens of Paris, by W. Robinson. 2e édit., revised. London, Longmans and Co, 1878; in-8° de 570 pages.

Rochers. Considérations générales sur les différents genres de rochers artificiels, sur leur nature, leur mode de construction, par Paul Combaz, architecte-paysagiste. Paris, Goin, 1878; in-8° de 29 pages, avec gr.

Catalogue de livres d'architecture et de grands ouvrages à figures, dont la vente a eu lieu le 22 mai 1878. Paris, Labitte, 1878; in-8° de 19 pages.

102 numéros.

Compte rendu de la Société des architectes de Bordeaux. La Corporation des maîtres maçons et architectes de la ville et faubourgs de Bordeaux; la Société des architectes de Bordeaux, 1594-1878; Notes et documents historiques relatifs à la corporation, 1723-1790, par Charles Durand. Bordeaux, impr. de Razot, 1878; in-8° de 70 pages.

IV. — SCULPTURE.

La Vénus de Milo. Documents inédits, par C. Doussault, architecte. Paris, Ollendorff, 1878; in-8° de 15 pages, avec 2 planches.

Papier vergé.

Zum Parthenonfries... (Sur la frise du Parthénon, par le docteur A. Flasch). Würzburg, Stahel, 1877; in-8°.

Les Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, par Léon Heuzey, membre de l'Institut, etc. Ouvrage publié sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. 1re livraison. Paris, Ve A. Morel, 1878; 15 planches in-4°, gravées par Achille Jacquet. Prix : 15 fr., et 25 fr. sur chine.

On annonce 4 livraisons de 15 planches. Le texte paraîtra avec la dernière livraison.

La Renaissance à la cour des papes. La sculpture pendant le règne de Pie II, par Eug. Muntz. Paris, Quantin, 1878; in-8° de 12 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVIII, pages 91-101.

Aperçus sur Donatello et la sculpture dite réaliste, par Gabriel Prévost. Paris, Didier, 1878; in-8° de 51 pages.

Deux épaves de la Chapelle funéraire des Valois à Saint-Denis, aujourd'hui au Musée du Louvre, par Louis Courajod. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley, 1878; in-8° de 37 pages, avec une gravure.

Papier vergé. — Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, tome XXXVIII.

L'Hôtel Carnavalet et la Bibliothèque de la Ville de Paris. Notice descriptive des sculptures qui décorent l'édifice et des objets exposés dans les salles de la Bibliothèque par M. Jules Cousin. Paris, Hôtel Carnavalet, 1878; in-18 de 32 pages.

Statue de Jacques Callot. Compte rendu des travaux du Comité et de la cérémonie d'inauguration. Nancy, Crépin-Leblond, 1878; in-8° de 31 pages, avec une gr.

Mon frère et la vérité sur la statue équestre en bronze de Charlemagne, exposée au Champ de Mars, par Rochet. Paris, Ve Juteau et fils, 1878; in-16 de 44 pages.

Inauguration du monument de P.-L. Courier. Discours de M. Besnard. Paris, impr. de Motteroz, 1878; in-8° de 8 pages.

Monument élevé à F.-A. Pouchet, dans le Muséum d'histoire naturelle de Rouen. Compte rendu..., par N. Beaurain, suivi des discours... Rouen, impr. de Léon Deshayes, 1878; in-8° de 57 pages, avec 2 photographies.

M. Jules Adeline est l'architecte du monument, et M. F. Devaux le sculpteur du buste.

Art foliage for Sculptors and Decoration, by J.-J. Colling. 2e ed. revised. London; Longmans and Co, 1878; in-4°.

Affaire de la prêtresse d'Eleusis et de Joyeulx devis. Le docteur Émile Cossé contre le Jury d'admission de la sculpture à l'Exposition universelle. Lettres à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, accompagnées de quelques commentaires et appréciations justificatives indispensables, par le docteur Émile Cossé. Paris, impr. de Blot, 1878; in-8° de 22 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Die Mosaiken von Ravenna... (Les Mosaïques de Ravenne. Contribution à une Histoire

critique de l'ancienne peinture chrétienne. par le Dr Jean-Paul Richter). Wien, W. Braumüller, 1878; in-8, avec 4 figures.

Un tétraptyque russe, par le R. P. J. Martinov, de la Compagnie de Jésus. Arras, impr. de Laroche, 1878; in-8° de 28 pages, avec 3 planches.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome VII.

Quelques Remarques à propos de l'influence italienne dans une œuvre d'Albert Dürer, par Charles Ephrussi. Paris, Quantin, 1878; gr. in-8° de 16 pages, avec 6 figures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVII, pages 444-458.

Charles Ephrussi. Étude sur le Triptyque d'Albert Dürer, dit le Tableau d'autel de Heller. Avec 25 gravures tirées hors texte. Paris, impr. de D. Jouaust, 1876; in-4°. — Leipzig, E.-A. Seemann, 1877; in-4°.

Signé : Dr Maurice Thausing... On lit au verso du titre : Traduction de la Revue des Beaux-Arts de Leipzig (*Zeitschrift für bildende Kunst*), XIIe année, pages 283 et suiv.— Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, pages 529-551; tome XVI, page 575, et la *Chronique des Arts* du 11 août 1877.

Wandgemälde... (Peintures murales du Palais épiscopal de Coire, avec des représentations des images de la Mort de Holbein, par F.-S. Vögelin). Zurich, 1878; in-4°, avec fig.

Voir la *Chronique des Arts* du 7 septembre 1878.

Der Holbein Tisch... (La Table de Holbein à la Bibliothèque de Zurich, par F.-S. Vögelin). Vienne, 1878; in-f°, avec planches.

Voir la *Chronique des Arts* du 7 septembre 1878.

Les Peintures murales de Nizy-le-Comte (Aisne), par Édouard Fleury. Paris, impr. de Chamerot, 1878; in-8° de 16 p. avec 2 pl.

Extrait de la *Gazette archéologique*, année 1877, n° 6.

Tableaux faussement attribués à Jacques Callot, par E. Meaume. Nancy, Wiener, 1878; in-8° de 41 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*.

Handbook of the Public Picture Galleries of Europe, by Kate Thompson. 2e édit. London, Longmans and Co, 1878; in-12 de 548 pages.

Catalogue des tableaux exposés dans la galerie du Musée de Bergues, par P.-A. Verlinde, peintre d'histoire. Bergues, impr. de Barbez-Leys, 1878; in-16 de XIII et 117 pages, avec 3 planches.

Les Musées de peinture de Londres. Une visite à la National Gallery en 1876, par M. Reiset. 2e partie. Écoles flamande et hollandaise. École française. Paris, Quantin, *Gazette des Beaux-Arts*, 1878; in-8°, de 103 pages.

Tiré à 250 exemplaires sur papier de Hollande. A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVII, pages 5-17, 110-121, 234-240, 305-314, 493-499. — La première partie a été annoncée, tome XVI, p. 576.

Victoria. Report of the trustees of the public library, Museums, and National Gallery of Victoria, with the reports of the sectional committees. Presented to both houses of parliament by His Excellency's command. Melbourne, J. Ferres, S. D., 1878; in-f°.

For the years, 1875-1876-1877.

Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre et non décrits dans les trois Catalogues des diverses écoles de peinture. Paris, impr. De Mourgues frères, 1878; in-12 de 64 pages. Prix : 50 c.

Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du premier et du deuxième étage au Musée national du Louvre. 1re partie : Écoles d'Italie, allemande, flamande et hollandaise; précédée d'une Introduction historique et du Résumé de l'Inventaire général des dessins, par M. Reiset, directeur des Musées nationaux. Paris, impr. De Mourgues frères. 1878; in-12 de CXII et 411 pages.

Études sur les Collections du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre, par Louis Courajod, attaché au Musée du Louvre. Paris, Champion, 1878; in-8° de 23 pages.

Extrait de la *Chronique des Arts*, 16 juin 1877.

Visite au Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, par Paul Guégan. Paris, Ghio, 1878; in-18 de 93 pages, avec figures.

Notice du Musée historique de Versailles, par L. Clément de Ris, conservateur du Musée. Supplément. Paris, impr. De Mourgues, 1878; in-12 de 70 pages. Prix : 50 c.

Notice des peintures et sculptures placées dans les appartements et dans les jardins des palais de Trianon, par Eud. Soulié, conservateur du Musée de Versailles. Paris, de Mourgues frères, 1878; in-12 de XXIV et 48 pages. Prix : 50 c.

Notice descriptive de l'intérieur des palais de Trianon et du Musée des voitures de gala. Catalogue des peintures, sculptures, etc., exposés dans les appartements, par Alexandre Monavon, régisseur des palais de Tria-

non. Versailles, impr. de Cerf, 1878; in-8° de 48 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue du Musée municipal de Villeneuve-lez-Avignon, suivi du Règlement du Musée et du Guide de l'étranger à Villeneuve, par M. C. Chabrel. Avignon, Séguin frères, 1878; in-8° de 51 pages.

Galerie du vicomte Du Bus de Gisignies. Texte descriptif et annotations, par Édouard Fétis. Paris, impr. de Jouaust; Bruxelles, 1878; gr. in-4° de VII et 211 pages, avec 33 phototypies.

Titre rouge et noir Papier vergé.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Bordeaux le 17 mars 1878. 26e exposition. Bordeaux, impr. de Gounouilhou, 1878; in-12 de 68 pages.

L'Exposition de dessins anciens de décembre et janvier 1877-1878, au Cercle artistique de la Société des Amis des arts (de Marseille). Étude, par Louis Brès. Marseille, Barlatier-Feissat, 1878; grand in-8° de 104 p.

Tiré à 100 exemplaires, dont 25 sur papier de Hollande.

Rapport sur l'Exposition des Beaux-Arts à Montauban (mai 1877), présenté à la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, par Édouard Forestié, secrétaire. Montauban, impr. de Forestié, 1878; in-8° de 36 pages.

Extrait, tiré sur papier vegré, du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.*

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie d'artistes vivants. Exposition de 1878 de la Société des Amis des arts de Nancy, du 25 mai au 15 juillet. Nancy, impr. de Réau, 1878; in-18 de 96 pages. Prix : 50 c.

Revue sur l'Exposition rétrospective d'Orléans (mai et juin 1876), par le Dr Patay. Orléans, Herluison, 1878, in-8° de 96 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais.*

La Réorganisation des Salons, par Paul Sébillot. Paris, au bureau de la *Réforme économique*, 1878; in-8° de 20 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878. Paris, Impr. nationale, 1878; in-18 de c et 463 pages.

95e exposition officielle depuis l'année 1673. Distribution des récompenses du Salon de 1877, pages V-XIII; — Avertissement. Abréviations, page XIV; — Liste des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er avril 1878, pages XV-XC; — Règlement de l'Exposition, pages XCI-XCVI; — Jury d'admission et de récompenses, pages XCVII-XCIX; — Signes et abréviations, page C. — Peinture, nos 1-2330; — Dessins, cartons, aquarelles, pastels, miniatures, vitraux, émaux, porcelaines, faïences, 2331-3987; — Sculpture, 3988-4632; — Gravure en médailles et sur pierres fines, 4633-4672; — Architecture, 4673-4728; — Gravure, 4729-4959; — Lithographie, 4960-4985; — Monuments publics, pages 455-461; — Table, page 463.

Le Guide du visiteur à l'Exposition des Beaux-Arts. Palais de l'Industrie. 1re année. Mai 1878. Paris, 20, rue Saint-Louis-en-l'Ile, 1878; in-4° de 4 pages à 2 colonnes.

Un numéro : 0,10 c.

Plan-guide du Salon français des Beaux-Arts au Palais de l'Industrie, avec indication des œuvres les plus remarquables. Paris, Dorville, 1878; in-f° de 2 pages, avec un plan.

Itinéraire-guide de la fleur du Salon de 1878. Programme des Beaux-Arts. Peinture, Sculpture. Paris. impr. De Dejey, 1878; in-f° de 2 pages, avec plans.

Le Salon de 1878. Peintres et Sculpteurs, par Roger Ballu, Paris, impr. de Quantin, 1878; gr. in-8° de 50 pages, avec gravures.

A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Voir plus haut, pages 63-83, 169-195.

Visite au Salon de peinture. Exposition annuelle (1878), Salon de l'industrie (Champs-Élysées). Paris, impr. de Capitaine, 1878; in-8° de 4 pages à 2 colonnes.

Petit Salon de 1878, par Caroline de Beaulieu. Versailles, impr. de Cerf, 1878; in-8° de 16 pages.

Publié par le journal *La Mode actuelle.*

Les Femmes artistes au Salon de 1878 et à l'Exposition universelle, par Jean Alesson, rédacteur en chef de la *Gazette des femmes.* Paris, impr. de Duval. 1878; in-18 de 31 pages. Prix : 1 fr.

Dictionnaire-Véron, ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition universelle. 4e annuaire, par Th. Véron. Tome I. Poitiers, l'auteur. Paris, Bazin, 1878; in-18 de VIII et 863 pages. Prix : 7 fr. 50.

La première année a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XII, page 569, sous le titre de *Salon de 1875; De l'art et des artistes...*; la deuxième année, tome XIV, p. 553. sous le titre de *Mémorial de l'art et des artistes.. Salon de 1876*; la troisième, tome XVI, page 577, avec le même titre que la quatrième, suivi de : *Salon de 1877.*

Catalogue des tableaux militaires exclus du Salon et de l'Exposition universelle, exposés dans la Galerie de MM. Goupil et Cie. Paris, 9, rue Chaptal, 1878; in-32 de 12 pages.

Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes. Paris, Galeries Durand-Ruel, 1878; in-16 de 61 pages.

Tableaux anciens et modernes exposés au profit du Musée des arts décoratifs. Palais des Tuileries, pavillon de Flore. 1re série. Paris, impr. de Maillot, 1878; in-16 de XXVII et 59 pages.

Catalogue de la deuxième exposition de l'Union des artistes peintres, sculpteurs, etc., ouverte du 17 août au 14 septembre (10, rue de Lancry). Paris, impr. Pillet et Dumoulin, 1878; in-12 de 23 pages.

Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878. N° 1. Paris, L. Baschet, 1878; gr. in-4° de 4 pages, avec une photogravure. Prix : 2 fr. 50.

On annonce 40 fascicules paraissant tous les jeudis.

Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878, par Charles Blanc, des Académies Française et des Beaux-Arts, professeur d'esthétique au Collége de France. Paris, H. Loones, 1878; in-18.

Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878, par Louis Enault. Paris, Gros; in-18 de 118 pages.

Mes Médailles. Les Médailles d'en face. Notes sur l'Exposition universelle, par Camille Lemonnier. Paris, Librairie générale, 1878; petit in-8° de 144 pages.

Il s'agit de peinture : Voir la *Chronique des Arts* du 19 octobre 1878.

L'Album de l'Exposition de 1878, par Glücq. Vues intérieures et extérieures de l'Exposition, tirées directement en photogravure mécanique. Fascicule n° 1. Paris. l'auteur, éditeur, 115, boulevard de Sébastopol, 1878; gr. in-4° de 4 pages, avec 2 pl.

On annonce 52 fascicules de 4 pages de texte, avec 2 photogravures. Prix de chaque fasc.: 2 fr.

Livret-guide du visiteur à l'Exposition historique du Trocadéro, dressé par Philbert Bréban. Paris, Dentu, 1878; in-18 de IV et 139 pages.

Exposition universelle de Paris, 1878. La Galerie de l'Égypte ancienne à l'Exposition rétrospective du Trocadéro. Description sommaire, par Auguste Mariette-Bey, de l'Institut. Paris, impr. de Pichon, 1878; in-8° de 126 pages.

Catalogue explicatif illustré des antiquités des Gaules de la Collection de M. Édouard Foudrignier, à l'Exposition historique du Trocadéro. Paris, Menu, 1878; in-8° de 16 p. avec vignettes.

Exposition universelle de Paris, 1878. Catalogue des instruments anciens de musique, documents, curiosités, suivi du Catalogue de l'Exposition faite par la Belgique dans l'aile droite du Trocadéro, à l'Exposition historique de l'art ancien. Paris, Gand et Bernardel, 1878; in-8° de 48 p. avec gr.

Titre rouge et noir, encadrements en couleur.

Catalogue de l'Exposition des archives de la Commission des Monuments historiques de France à l'Exposition universelle de 1878 à Paris. Paris, Impr. nationale, 1878; in-8° de 46 pages.

Catalogue de l'Exposition allemande des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de Paris, 1878. Paris, impr. de Schmids, 1878; in-8° de 23 pages.

École anglaise. Catalogue illustré de la section des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de Paris 1878, avec notes, par Henry Blackburn. Édit. autorisée. Paris, Hachette, 1878; in-8° de 64 pages, avec 70 gravures.

Danemark. Catalogue spécial de l'Exposition des Beaux-Arts, publié par la Commission danoise. Paris, impr. de Plon, 1878; in-18 de 36 pages.

Catalogue spécial de la section des Beaux-Arts d'Espagne à l'Exposition universelle de 1878. Paris, impr. de Pougin, 1878; in-8° de 24 pages.

Catalogue spécial de la section des Beaux-Arts de la Hongrie à l'Expotition universelle de 1878. Paris, impr. Capiomont et Renault, 1878; in-16 de 9 pages.

Catalogue des Beaux-Arts — Italie — à l'Exposition universelle de 1878. Paris, impr. Le Clere et Cie, 1878; in-12 de x et 38 pages

Catalogue de la section japonaise à l'Exposition universelle de Paris, 1878. Paris, impr. Lacroix, 1878; in-8° de 47 pages.

Les Peintres étrangers à l'Exposition universelle de 1878, par Marius Vachon. Paris, Baschet, 1878; in-18 de v et 87 pages.

Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Catalogue officiel publié par le Commissariat général. Tome I. Groupe I. Œuvres d'art. Classes 1 à 5. Paris, impr. Nationale, 1878; in-4° de 340 pages.

Ce volume contient pour les classes : 1° Peintures à l'huile ; 2° Peintures diverses et dessins.

3° Sculpture et Gravure sur médailles ; 4° Dessins et Modèles d'architecture ; 5° Gravure et lithographie, le Catalogue des nations suivantes : France, Grande-Bretagne et Irlande, États-Unis, Norwége, Suède, Japon, Chine, Espagne, Hongrie, Russie, Suisse, Belgique, Grèce, Danemark, Haïti, Pérou, Perse, Royaume de Tunisie, Grand-Duché de Luxembourg, République de Saint-Marin, Pays-Bas, Italie, Portugal, Uruguay.

Exposition universelle de 1878. Catalogue officiel des produits exposés par les manufactures nationales de France. Sèvres, les Gobelins, Beauvais. Paris, Impr. nat., 1878; in-8° de 28 pages.

Exposition universelle de Paris, 1878. Catalogue général de l'Exposition spéciale de la ville de Paris et du département de la Seine. Paris, impr. de Chaix, 1878; in-8° de 153 pages.

Catalogue de l'Exposit. théâtrale du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878. Paris, impr. de Pougin, 1878; in-8° de 36 pages.

Notice des objets exposés à la Bibliothèque nationale par le Département des estampes. Paris, Champion, 1878; in-8° de 43 pages.

Notice des objets exposés à la Bibliothèque nationale par le Département des manuscrits. Paris, Champion, 1878; in-8° de 83 pages.

Catalogue des tapisseries exposées dans les galeries de la Manufacture nationale des Gobelins le 15 juin 1878. Paris, impr. de Moquet, 1878; in-16 de 30 pages.

Exposition des peintures et dessins de H. Daumier...

Voyez, plus loin, à la division : Biographie.

K. K. Akademie der bildenden Künste. Katalog von der historischen Kunstausstellung... (Académie imp. et roy. des arts du dessin. Catalogue de l'Exposition historique d'art, 1877. 3e édition). Wien, l'Académie, 1877 in-16 avec 3 plans.

Du Commerce des tableaux, par P. Komnen; Paris, impr. de Duval, 1878; in-8° de 4 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Traité de la gravure à l'eau-forte. Texte et planches par Maxime Lalanne. 2e édition. Paris, Vve Cadart, 1878; in-8° de XII et 112 pages, avec 9 planches. Prix : 8 fr.

Il a été tiré 75 exemplaires sur papier de Hollande. La première édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Ire période, tome XX, page 581. — Voir dans la *Chronique des Arts*, du 29 juin 1878, un article signé : A. de L.

L'Éloge de la folie..., par Érasme. Traduction nouvelle par Emmanuel des Essarts.... Évreux, impr. de Hérissey; Paris, Arnaud et Labat, 1878; in-8° de LXX et 233 pages, avec 81 eaux-fortes d'après les dessins d'Holbein, un frontispice de Worms et un portrait de l'auteur gravés par Champollion.

Tiré à 585 exemplaires, dont 500 sur papier à la forme, 25 sur papier Van Gelder, 25 sur même papier avec double suite de gravures, 24 sur chine, 10 sur japon et 1 sur parchemin.

L'Iconographie d'Antoine Van Dyck, d'après les recherches de H. Weber, par le Dr F. Wiribal. Leipzig, A. Danz, 1877; gr in-8°, avec 6 planches représentant de vieux filigranes.

Catalogue raisonné de l'œuvre de J.-J. de Boissieu, Lyon, Lebrun; Paris, Rapilly, 1878; in-8° de XXIV et 182 pages, avec un portrait phototypique du maître d'après lui-même.

Tschémessoff, graveur russe, élève de G.-F. Schmidt. Son œuvre, reproduit par le procédé de G. Scamoni, publié et annoté par D. Rovinski. Saint-Pétersbourg; Paris, Rapilly, 1878; in-folio avec 17 planches héliographiques.

Iconographie de J.-J. Rousseau, par A. Bachelin. Paris, G. Fischbacher, 1878; in-8° de 82 pages.

Iconographie voltairienne, histoire et description de tout ce qui a été publié sur Voltaire par l'art contemporain, par Gustave Desnoiresterres. 1er fascicule. Paris, Didier, 1878; in-4° de 32 pages avec 7 gravures.

Papier vergé. — On annonce 4 fascicules, à 5 fr. l'un, contenant 3 à 4 feuilles de texte in-4° et six planches. — Voir la *Chronique des Arts* du 13 juillet 1878.

Les Éditions illustrées de Racine, par A.-J. Pons. Paris, Quantin, 1878; in-8° de 91 pages avec 2 portraits.

Bibliothèque de l'art et de la curiosité. — Tiré à 300 exemplaires sur vélin, whatman, chine et hollande.

Les Quais de Rouen autrefois et aujourd'hui 50 eaux-fortes avec texte et légendes, par M. Jules Adeline. Rouen, E. Augé, 1878-1879; gr. in-folio tiré à 125 exemplaires numérotés sur papier vergé.

Publié en 25 livraisons à 5 francs l'une; six ont paru.

Entrée de Saint-Ouen. — Chartreuse de Saint-Julien. — Église Saint-Sauveur de Rouen. Quatre dessins inédits de Robert Pigeon, gravés à l'eau-forte par E. Nicolle. Notice

historique par P. Baudry. Rouen, Ch. Métérie, 1878; in-4°. Prix : 10 fr.

Paul et Virginie. Suite de 8 pièces, dessinée et gravée à l'eau-forte par Lalauze. Paris, L. Conquet, 1878; in-8° et in-4°.

Prix de 40 à 60 francs, suivant les papiers.

Durch's deutsche Land. Malerische Statten... (A travers la terre allemande. Lieux pittoresques d'Allemagne et d'Autriche. Eaux-fortes originales de B. Mannfeld. Texte par Aem. Fendler et autres. 1er volume.) Berlin, A. Duncker, 1877; in-folio.

Les Crayons de Smith reproduits par la pantotypie. 1re série. Paris, E. Bernard, 1878; in-4° Jésus.

On annonce 4 séries au prix de 10 francs l'une.

L'Imitation de Jésus-Christ. Paris, Quantin, gr. in-8°, avec 10 compositions de J.-P. Laurens, gravées à l'eau-forte par Léopold Flameng.

Prix sur papier Turkey-Mill : 25 fr. Il y a des exemplaires dont les prix varient de 50 à 250 fr., suivant les tirages et les papiers. — Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVIII, pages 102-104, un article de M. Alfred de Lostalot.

Le Général Prim, gravé à l'eau-forte par Lecouteux, d'après H. Regnault. Paris, Vve Cadart, 1878. Prix : de 15 à 50 fr.

Le Port de San Remo (Italie). Le Retour de la pêche à Collioure (Pyrénées-Orientales), composés et gravés à l'eau-forte par A. Appian. Paris, Vve Cadart, 1878. Prix : de 10 à 30 fr.

Souvenirs de Rome, par Antonio Piccinni; texte par Jules Claretie. Paris, Vve Cadart, 1878; douze eaux-fortes. Prix : de 25 à 60 fr.

L'Avare, composition et eau-forte de A. Piccinni. Paris, Ve Cadart, 1878. Prix : de 20 à 30 fr.

Peter Schlemihl, by A. von Chamisso; translated from the german by Sir John Bowring. London, Longmans and Co, 1878; in-4°, with Plates by John Cruikshank.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, école du XVIIe siècle, ornements, vues de Paris, pièces historiques, quelques dessins (supplément) dont la vente a eu lieu les 10 et 11 mai 1878. Paris, Vignières, 1878; in-8° de 36 pages.

458 numéros.

Catalogue d'une belle collection d'estampes de l'école française du XVIIIe siècle. Pièces imprimées en noir et en couleurs, d'après Baudouin, Boucher, Chardin, Fragonard, Greuze, Moreau, Watteau, etc., dont la vente a eu lieu les 13 et 14 mai 1878. Paris, Danlos fils et Delisle, 1878; in-8° de 62 pages.

564 numéros.

Catalogue d'estampes, portraits, Marie-Antoinette, Louis XVI et autres célébrités; vignettes pour illustrations; livres, exemplaires sur chine, numérotés et illustrés d'eaux-fortes, catalogues illustrés, dont la vente a eu lieu le 17 mai. Paris, Ve Renou, 1878; in-8° de 31 pages.

262 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, pièces très rares de Charlet, Gavarni, H. Monnier, etc., portraits, école du XVIIIe siècle, vignettes, ex-libris, pièces en couleurs, dont la vente a eu lieu le 31 mai 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 20 pages.

256 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, chromolithographies, portraits d'après Van Dyck et par Ficquet, etc., Mme Dubarry de Beauvarlet et autres, école du XVIIIe siècle en noir et en couleur; dessins par Huet, Lebrun, Lejeune, etc., dont la vente a eu lieu le 1er juin 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 24 pages.

280 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes et du XVIIIe siècle, portraits pour illustrations la plupart avant la lettre, catalogues, dessins, dont la vente a eu lieu les 18 et 19 juin 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 28 pages.

312 numéros.

Catalogue d'estampes de différentes écoles des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles; vues et plans de Paris et autres, etc., dont la vente a eu lieu le 10 octobre 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 12 pages.

163 numéros.

Catalogue d'estampes des XVIIe et XVIIIe siècles et modernes; ornements, eaux-fortes, lithographies et photographies, portraits, ouvrages à figures, dont la vente a eu lieu les 17 et 18 octobre 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 32 pages.

391 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, portraits, école du XVIIIe siècle, dont la vente a eu lieu les 24, 25 et 26 octobre 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 20 pages.

282 numéros.

Catalogue de portraits pour illustrations, nombre d'épreuves à l'eau-forte, d'artistes et

avant la lettre, etc., dont la vente a eu lieu le 30 octobre 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 24 pages.

276 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, eaux-fortes, lithographies, deux planches de cuivre d'après Greuze, portraits, vignettes, illustrations, dont la vente a eu lieu le 9 novembre 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 12 pages.

Collection de M. Albert de la Fizelière. — 142 numéros.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes caricatures, costumes, vues, portraits des écoles anglaise et française, école du XVIII^e siècle, dessins; Fragonard : Visite à la nourrice et autres, dont la vente a eu lieu les 18 et 19 novembre 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 36 pages.

459 numéros.

Catalogue de dessins anciens et estampes, architecture, ornements, écoles anciennes, XVIII^e siècle et modernes, portraits, livres à figures, etc., dont la vente a eu lieu les 25 et 26 novembre 1878. Paris, Vignères, 1878; in-8° de 40 pages.

513 numéros.

Monuments d'architecture et de sculpture en Belgique. Dessins d'après nature lithographiés en plusieurs teintes, par F. Stroobant, texte par Félix Stappaerts. 2^e édition. Bruxelles, Ch. Murquardt, S. D. in-folio.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes Monographies provinciales.

Dodone et ses ruines, par M. Constantin Carapanos. Paris, Hachette, 1878; in-4° de VII et 243 pages, avec un vol. petit in-folio de 63 planches.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XVII, pages 473-480, un article de M. O. Rayet.

L'Oracle de Dodone, par Constantin Carapanos. Paris, impr. de Chamerot, 1878; in-4° de 18 pages avec planche.

Extrait des Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France, n° 6, 1877. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XVII, pages 473-480.

Mykenae. Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen... (Mycènes. Rapport sur mes recherches et découvertes à Mycènes et à Tirynthe, par le D^r Henri Schliemann, avec une Préface par W.-E. Gladstone). Leipzig, F.-A. Brockhaus, 1878; in-8°, avec de nombreuses figures.

Mittheilungen des deutschen archaeologischen Institutes in Athen... (Communications de l'Institut archéologique allemand d'Athènes. 1^re année). Athen, K. Wilberg, 1876; gr. in-8° avec 16 planches et des figures dans le texte.

Peloponnesische Wanderung... (Promenade dans le Péloponnèse, par Guillaume Lang). Berlin, Paetel, 1878; in-8°.

Catalogue des vases peints du Musée de la Société archéologique d'Athènes, par M. Maxime Collignon. Paris, E. Thorin, 1878; gr. in-8° de VIII et 220 pages, avec 7 planches.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 3^e fascicule.

Pompeianische Studien zur Stadtekunde... (Études pompéiennes, pour servir à la connaissance des villes de l'antiquité, par Henri Nissen). Leipzig, Breitkopf, 1877; gr. in-8°.

Pompéji. Beschreibung der Stadt und Führer.. (Pompéi. Description de la ville et guide parmi les fouilles, par le D^r R. Shœner). Stuttgart, W. Spemann, S. D. (1877), in-16.

Excavations at Carnac (Brittany). A Record of archæological Researches in the Bosseno and the Mont-Saint-Michel, by James Miln. Edinburgh, D. Douglas, 1877; in-4°.

Cours élémentaire d'archéologie religieuse, par J. Mallet, professeur au petit séminaire de Séez. 2^e édition, revue et augmentée. Tours, Mame; Paris, Poussielgue 1878; in-8° de 320 pages.

Alliance des maisons d'éducation chrétienne.

Archéologie chrétienne, ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge, par M. l'abbé J.-J. Bourassé. 9^e édition, revisée et complétée par M. l'abbé C. Chevalier. Tours, Mame et fils, 1878; in-8° de 400 pages, avec des planches et des fig. dans le texte.

La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques, par Rohaut de Fleury. Tome I. Paris, Poussielgue frères, 1878; in-4° de XIX et 447 pages avec 76 planches.

Congrès archéologique de France. 44^e session. Séances générales tenues à Senlis en 1877, par la Société française d'archéologie. Excursion archéologique dans le département du Lot. Tours, Bouserez; Paris, Derache, Champion, 1878; in-8° de LVI et 624 pages avec 21 planches.

Annuaire de la Société française de numis-

matique et d'archéologie. 2e série. Tome I. 1re partie, 1877. 5e volume de la collection. Paris, impr. Pillet et Dumoulin, 1878; in-8° de 20 pages.

Antiquités de la ville d'Arles, ouvrage inédit du conseiller Rebatu, publié par Jules de Laurière, d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tours, impr. de Bouserez, 1878; in-8° de 34 pages.

Extrait des *Comptes rendus* du Congrès tenu à Arles par la Société française d'archéologie, en septembre 1878.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVII, page 553.

Arles antique. Études sur l'ancienne topographie de la ville d'Arles, par Auguste Véran, architecte de la ville. Tours, Bouserez, 1878; in-8° de 84 pages, avec 6 cartes.

Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, par M. Edmond Le Blant. Paris, Impr. nationale, 1878; grand in-4° de XXXIX et 88 pages, avec 36 planches.

Documents inédits sur l'histoire de France, 3e série. Archéologie.

Avignon. La Ville et le Palais des papes, par A. Penjon. Besançon, Chassing, 1878; in-16 de 134 pages, avec 12 dessins et un plan.

Caen démoli. Recueil de notices sur des monuments détruits ou défigurés, et sur l'ancien port de Caen, par Gaston Lavalley. Caen, Le Blanc-Hardel, 1878; in-8° de 140 pages, avec 5 gravures d'après des aquarelles de Lasne et des dessins inédits de Lenourichel et Pichon.

Étude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres, par M. J. Bulteau. Chartres, Garnier, 1878; in-8° de 28 pages avec gravure.

Notice archéologique sur les monuments de Château-Gontier, par l'abbé Robert Charles. Le Mans, Pellechat; Paris, Champion, Didron, 1878; in-8° de 43 pages avec 5 planches et figures dans le texte.

Histoire et statistique monumentale du département du Cher. Texte et dessins par A. Buhot de Kersers, de la Société française d'archéologie. 4e fascicule (fin du tome I). Canton de Baugy. Paris, Vve Morel, 1878; gr. in-8° de pages 183 à 298, avec une carte, 3 planches héliographiques et 18 planches gravées par J. Boussard, architecte.

L'ouvrage paraît par fascicules contenant chacun un canton, à l'exception de Bourges, qui en formera trois. Chaque fascicule est du prix de 6 fr. 50 c. pour les souscripteurs à l'ouvrage entier. Ont paru : les cantons des Aix-d'Angillon, vendu séparément 14 fr.; d'Argent, 10 fr.; d'Aubigny, 14 fr.; de Baugy, 16 fr.

Geschichte der Abbei und Beschreibung der Stiftskirche zu Gernrode. (Histoire de l'abbaye et Description de l'église abbatiale de Gernrode. Rédigé à nouveau par O. de Heinemann, avec 6 Appendices artistiques). Quedlinbourg, H.-C. Huch, 1877; in-4°.

Notices archéologiques, par G. d'Espinay, conseiller à la cour d'appel d'Angers. Saumur et ses environs. Angers, Germain et Grassin, 1878; in-8° de VII et 203 pages, avec 3 plans et 5 gravures.

Notes archéologiques. Double sépulture gauloise de la Gorge-Meillet, territoire de Somme-Tourbe (Marne). Études sur les chars gaulois et les casques dans la Marne, par Édouard Fourdrignier. Châlons, Denis; Paris, Menu, 1878; in 4° de 42 pages avec 10 planches chromolithographiées.

Notice sur le jubé de la cathédrale de Limoges; par l'abbé Arbellot. Limoges, Chapouland, Paris, Haton, 1878; in-8° de 16 pages.

Le Retable de l'église de Mareuil-en-Brie, par Louis Courajod. Paris, Menu, 1878; in-8° de 15 pages.

Extrait de la *Revue de Champagne et de Brie*.

Les Enseignes, Emblèmes et Inscriptions du vieil Orléans, par le Dr Patay, de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. Orléans, Herluison, 1878; gr. in-4° de 80 pages, avec 16 planches dessinées d'après nature et gravées à l'eau-forte par E. Davoust.

Extrait, tiré sur papier vergé, à 100 exemplaires numérotés, des *Mémoires de la Société... de l'Orléanais*.

Le Vieux Paris. Ses derniers vestiges dessinés d'après nature et gravés à l'eau-forte par J. Chauvet et E. Champollion. Notice par L.-V. Dufour, Parisien. Introduction par M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob). 1re livraison. Paris, Detaille. 1878; gr. in-4° de 100 pages, avec 3 planches.

Tiré à 500 exemplaires, dont le prix varie de 4 fr. à 15 fr. la livraison, suivant les papiers. On n'annonce pas le nombre de livraisons.

Description de la Sainte-Chapelle (de Paris), par M. F. de Guilhermy, de la Commission des travaux historiques. 3e édition. Paris, impr. de Capiomont et Renault, 1878; in-18 de 79 pages, avec 6 gravures de M. Gaucherel.

Le Cimetière franc du Champ-des-Tombes à Pompey (Meurthe-et-Moselle), par L. Quintard, de la Société d'archéologie lorraine. Nancy, impr. Crépin-Leblond, 1878: in-8° de 21 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 1878.

L'Abbaye du Pont-aux-Dames, ordre de Cîteaux, assise en la paroisse de Couilly, châtellenie de Crécy, élection et diocèse de Meaux-en-Brie (1226-1790), par Berthault. Meaux, Le Blondel; Paris, Dumoulin, 1878; in-8° de 447 pages avec 2 planches. Prix : 6 fr.

Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims, par M. l'abbé V Tourneur. 3e édition. Reims, Deligne, 1878. in-8° de 96 pages avec gravures.

Iconographie et Inscriptions de l'église de Rimont. Paris, impr. de Soussens, 1878; in-8° de XII et 44 pages.

Le Château de Saint-Cloud, son histoire et son incendie en 1870; Inventaire des œuvres d'art détruites, etc., par Marius Vachon. Paris, Quantin, 1878; in-18 de 79 pages avec 6 gravures.

Le Château de Saint-Germain-en-Laye, par Ferdinand de Lacombe. 6e édition, ornée de la perspective du château restauré et de la Description du Musée des antiquités nationales. Fontainebleau, Bourges, 1878; in-18 de 205 pages. Prix : 2 fr.

Les Danses macabres de l'abbaye Saint-Robert de la Chaise-Dieu, par Mathilde B... Le Puy, impr. de Marchesson, 1878; in-8° de 24 pages.

L'Église et le Monastère des Cordeliers à Toulouse, par M. Esquié. Toulouse, Douladoure, 1878; in-8° de 20 pages, avec 5 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Toulouse*, 7e série, tome IX.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Note sur les monnaies coloniales de Palmyre, par F. de Saulcy. Paris, impr. d'Arnous de Rivière, 1878; in-8° de 11 pages avec pl.

Extrait des *Melanges de numismatique*, 1878. 1re série, tome III.

Lettre à M. W.-H. Waddington, membre de l'Institut, sur quelques monnaies anépigraphes attribuées indûment à la ville de Maronea, en Thrace, par H. Ferdinand Bompois. Paris, Detaille, 1878; in-4° de 55 pages.

Monnaies d'argent frappées à Héracléa de Bithynie; le Tyran Kléarchos, par H. Ferdinand Bompois. Paris, Detaille, 1878; in-8° de 39 pages avec une planche.

Étude sur les monnaies frappées à Arles depuis Constantin le Grand jusqu'à la chute de l'empire romain, par Laugier. Tours, Bouserez, 1878; in-8° de 50 pages avec 6 planches.

Monnaies gauloises inédites, par L. Maxe-Werly. Paris, impr. Arnous de Rivière, 1878, in-8° de 18 pages.

Monnaies et Sceaux des croisades, par le marquis de Vogüé, de l'Institut. Paris, impr. de Arnous de Rivière, 1878; in-8° de 31 pages avec 3 planches.

Extrait des *Mélanges de numismatique*, 1877, 1re série, tome II.

Das königliche Münzkabinet... (Le Cabinet royal de monnaies. Histoire et aperçu de la Collection, et Description explicative du choix étalé sur les tables d'exposition, par le Dr Jules Friedlander, directeur, et le Dr Alfred de Sallet, assistant directeur du Cabinet royal de monnaies. 2e édition, augmentée.) Berlin, Weidmann, 1877, in-8° avec 11 planches.

Histoire métallique des États-Unis, 1776-1876, par J.-T. Loubat; Paris, 1878 ;in-4°, avec 170 eaux-fortes de M. Jules Jacquemart.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts* de septembre 1878.

Hessisches Münzcabinet des Prinzen Alexander von Hessen (Cabinet numismatique du prince Alexandre de Hesse). Darmstadt, J.-C. Herbert, 1877, grand in-8°.

Milano e la sua Zecca, o Serie cronologica di tutti i sovrani di Milano colla descrizione delle monete che furono battute od ebbero corso in questa città, di Luigi Repossi. Roma-Torino-Firenze, E. Loscher, 1877; in-8°.

Catalogue of Coins, Medals, etc., in the Museum of art at the Melbourne public library. Melbourne, J. Ferres, S. D.; in-16.

Münz-und Medaillen-Kabinet des Grafen Karl zu In-und-Knyphausen (Cabinet de monnaies et médailles du comte Charles d'Inn-et-Knyphausen). Hannover, F. Culemann, 1872-1877; 2 vol. in-8°.

Le second volume est intitulé *Premier Supplément au Cabinet*.

Munzen-und Medaillen-Cabinet des Justizraths Rheimann in Hannover... (Cabinet de monnaies et médailles du conseiller de justice Reimmann, à Hanovre. 1re partie.) Hannover, Hahn, 1877; in-8°, avec 7 planches.

IX. — CURIOSITÉ

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Sur une statuette chinoise du Musée de Roubaix : la déesse Poussa, par T. Leuri-

dant. Roubaix, Duthoit-Paquot, 1878; in-8° de 18 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation de Roubaix*. Tome V.

Die Renaissance in heutigen Kunstgewerbe... (La Renaissance dans l'art industriel d'aujourd'hui. Conférence... par le Dr Jules Lessing...). Berlin, E. Wasmuth, 1877; in-8°.

La Céramique japonaise, par G.-A. Audsley et J.-L. Bowes, de Liverpool. Édition française, publiée sous la direction de M. Racinet, traduction de M. P. Louisy, 1re, 2e et 3e livraisons. Paris, F.-Didot, 1878; in-folio de XXXVI et 12 pages avec 27 pl.

On annonce 7 livraisons, contenant ensemble 40 planches en couleur, or et argent, 23 planches en autotypie et photolithographie, et de nombreuses gravures sur bois dans le texte. — Prix de la livraison : 25 fr.

Les vieux Arts du feu, par Claudius Popelin. Paris, A. Lemerre, 1878; in-8°.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 19 octobre 1878, un article signé : F F.

Origine et privilèges de la Manufacture royale de porcelaine de Vincennes et de Sèvres, réédités d'après les arrêts du Conseil d'État du 19 août 1753 et du 16 mai 1784. Préface, Introduction et Notes par Ris-Paquot. Paris, R. Simon, 1878; in-12, avec 345 marques et monogrammes avec leurs couleurs. Prix : 6 francs.

Mémoire historique sur la Manufacture nationale de porcelaine de France, rédigé en 1781, par Bachelier, réédité avec Préface et Notes par Gustave Gouellain. Évreux, imp. de Hérissey; Paris, Simon, 1878; in-16 de VIII et 59 pages.

Tiré, avec titre rouge et noir, à 300 exemplaires sur papier vergé et à 50 sur papier du Japon.

Origine et privilèges de la Manufacture royale de porcelaine de Vincennes et de Sèvres, réédités d'après les arrêts du Conseil d'État du 19 août 1753 et du 16 mai 1784, suivis de 345 marques et monogrammes avec leurs couleurs. Préface, Introduction et Notes par Ris-Paquot, artiste peintre. Évreux, impr. de Hérissey ; Amiens, l'auteur, 1878 ; in-12 de XV et 84 pages.

Documents inédits sur les faïences charentaises d'Angoulême, L'Houmeau, Garde-Épée, Saint-Eutrope-de-Montmoreau et Cognac, suivis de quelques notes sur les faïenceries de la Charente-Inférieure, par Ris-Paquot. Paris, R. Simon, 1878; in-12 de III et 96 pages, avec 15 sujets en couleur retouchés à la main. Prix : 9 fr.

La Manufacture de faïences de Vron, par M. Charles Wignier. Quelques mots sur cette monographie, par Louis Lucas. Amiens, Delattre-Lenoël, 1878; in-8° de 8 pages.

Extrait de l'*Investigateur*. — Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XVI, p. 573.

A Century of Potting in the city of Worcester, being the History of the royal Porcelain works from 1751 to 1851, to which is added a short Account of the celtic, roman, and mediœval Pottery of Worcestershire, by R.W. Binns. 2nd edition, illustrated. London, B. Quaritch, 1877; in-8°.

Catalogues of the objects of ceramic art and School of design at the Melbourne public library. Melbourne, J. Ferres, S. D., in-16.

Catalogue des peintures sur faïence grand-feu, par Gustave Noël, dont la vente publique a eu lieu, Hôtel Drouot, le 10 mai 1878. Paris, impr. de Quantin, 1878; grand in-8° de 10 pages, avec une eau-forte.

33 numéros.

Carrelages émaillées de la Champagne, par le comte E. de Barthélemy. Arras, impr. de La Roche, 1878; in-8° de 8 pages, avec 2 planches.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome VIII.

Invitation à la peinture sur verre, par Ch. Des Granges. Paris, impr. de Malteste, 1878; in-8° de 8 pages.

Extrait de : *Le Vitrail d'appartement.*

De la Peinture sur verre, à propos de l'Exposition de Philadelphie, par N. Lorin, peintre-verrier à Chartres. Chartres, Garnier, 1878; petit in-8° de 69 pages.

G.-M. Urbani de Gheltof. Degli arrazi in Venezia, con note sul tessuti artistici veneziani. Venezia, F. Ongania, 1878; in-16 con tre tavole.

Les Tapisseries d'Arras, par le chanoine E. Van Drival. Étude historique et artistique. Paris, Ed. Rouveyre, 1878; in-8° de IV et 196 pages. Prix : 5 fr.

Dictionnaire du Tapissier, critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, par J. Deville, président honoraire de la Chambre syndicale des tapissiers de Paris. Paris, Ch. Claesen, 1878; in-4° de 500 pages avec 120 planches, dessinées, sous la direction de l'auteur, par Creuzet.

Paraît en 4 fascicules.

Art and Art industries in Japan, by sir R. Alcock. London, Longmans and Co, 1878;

post in-8° de 210 pages avec de nombreuses illustrations.

Le Trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle, par Mgr X. Barbier de Montault. Tours, impr. de Bouserez, 1878; in-8° de 76 pages avec planches et figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1877, nos 3 et 5.

Les Origines de l'Orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustations, la joaillerie et l'art des métaux précieux, par Ch. de Linas. Arras, librairie de la Société du Pas-de-Calais; Paris, Didron, Klincksieck, 1878; 2 vol. grand in-8°, avec de nombreuses planches et des gravures dans le texte.

Tiré à 150 exemplaires numérotés.

Old English Plate, Ecclesiastical, Decorative and Domestic : its Makers and Marks. With improved Tables of the Date Letters used in England, Scotland and Ireland, founded upon the Papers and Tables of C. Octavius S. Morgan; by C. Creighton. London, Longmans and C°, 1878; in-8° de 448 pages, avec illustrations.

Inventaire de la duchesse de Valentinois, Charlotte d'Albret, par Edmond Bonnaffé. Paris, Quantin, 1878; in-8° de IV et 145 pages, avec 2 eaux-fortes par Valentin.

Bibliothèque de l'art et de la curiosité.

Papier de Hollande, titre rouge et noir. Il y a des exemplaires sur whatman et sur chine.

Le Coffret d'ivoire du trésor de la cathédrale de Bayeux, par M. de Farcy, de la Société des antiquaires de Normandie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1878; in-8 de 13 pages avec une planche.

Extrait du *Bulletin de la Société.*

Catalogue, avec annotations, des objets d'art français, italiens, allemands et flamands, des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles, composant la Collection de M. A. D.... Lille, impr. de Danel, 1878; in-4° de 120 pages, avec 17 photographies.

Katalog over den histeriske Waabensamling par Kjœbenhavns Tœjhus... (Catalogue de la Collection historique d'armes de l'arsenal de Copenhague, publié par la Commission.) Kjœbenhavn, bureau de publications, 1877; in-8°.

Notes d'un Curieux, par le baron Boyer de Sainte-Suzanne. Paris, Ed. Rouveyre, 1878; in-8° de 425 pages. Prix: 8 fr.

Tiré, sur papier de Hollande, à 300 exemplaires numérotés.

Voyage dans un grenier. Bouquins, faïences, autographes et bibelots, par Charles Courier, de la Société des Amis des livres. Paris, Morgand et Fatout, 1878; gr. in-8° de 275 p. avec 11 gravures, 10 chromolithographies, dessins et ornements divers.

Prix, sur papier vergé de Hollande, 50 fr. Il y a des exemplaires petit in-fol. sur papier fort du Japon et sur whatman.

Caxton celebration, 1877. Catalogue of the loan Collection of antiquities, curiosities, and appliances connected with the art of printing, South-Kensington. Edited by George Bullen... London, N. Trübner, S. D. (1877); in-16.

La Reliure ancienne et moderne; Recueil de 116 planches de reliures artistiques des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles; avec Introduction par Gustave Brunet. Paris, Daffis, 1878; gr. in-8°, prix: 25 fr.; en 2 volumes in-4°, planches sur chine, prix: 50 fr.

Essai sur la décoration extérieure des livres, par MM. Marius-Michel, relieurs-doreurs. Paris, Morgand et Fatout, 1878; in-8° de 16 pages avec figures.

Papier vergé.

Die National und Landesfarben... (Les Couleurs nationales et territoriales de 130 États de la terre; Recueil accompagné d'explications historiques et formé en vue des besoins décoratifs, par Alfred Grenser). Frankfurt, W. Rommel, 1877, in-32.

Promenade à travers deux siècles et quatorze Salons, par Lucien Double. Paris, impr. de Noblet, 1878; in-8° de 55 pages, avec un portrait et 33 planches ou chromolithographies.

X.—BIOGRAPHIES.

Recherches sur les artistes qui ont exécuté les sculptures de l'église abbatiale de Saint-Pierre de Solesmes, par dom Paul Piolin, religieux de l'ordre de Saint-Benoît. Arras, impr. de Laroche, 1878; in-8° de 36 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 2e série, tome VII.

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit... (Art et artistes du moyen âge et de l'époque moderne. Biographies et caractéristiques. Publié, avec le concours de personnes compétentes, par le Dr Robert Dohme...). Leipzig, E.-A. Seemann, 1877; in-4°.

Arts et artistes de l'Allemagne et des Pays-Bas jusque vers le milieu du XVIIIe siècle.

Düsseldorfer Künstler-Nekrologe... (Artistes de Düsseldorf; Notices nécrologiques des

dix dernières années, par Maurice Blanckarts). Stuttgart, Ebner, 1877; in-16.

Théophile Sylvestre. Les Artistes français. Études d'après nature. Paris, Charpentier, 1878; in-18 de VII et 377 pages.

E. Delacroix. — Courbet. — Ingres. — Barye. — Rude. — Diaz. — Decamps. — Corot. — Préault. — Chenavard. — Horace Vernet. — Réimpression de l'édition in-4° avec portraits.

Modern Frenchmen. Five biographies, by Philip-Gilbert Hamilton. London, Seeley, 1878; in-16.

Contient, entre autres, les biographies de François Rude et de Henri Regnault.

Artistes normands : Le Veel, Zacharie, Lesrel, Foulongne, De la Rochenoire, Viger, Leman, Langée, Daliphard, Brunet-Debaines, par Samuel Frère. Rouen, Ch. Métérie, 1878; in-4° de 36 pages, avec une aquatinte par Brunet-Debaines.

Tiré à 115 exemplaires sur papier vergé.

Vita di Cesare Cesariano, architetto milanese, scritta da Venanzio de Pagave, publicata dal dottor C. Casati. Milano, Pirola, 1878; in-12 de 102 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 21 septembre 1878, un article de M. Louis Gonse.

Courbet et son œuvre, par M. Camille Lemonnier. Paris, Lemerre, 1878; in-8° avec 5 eaux-fortes.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 27 juillet 1878, un article de M. Duranty.

C. Daubigny et son œuvre, par F. Henriet. 2e édition, augmentée d'un Appendice résumant les derniers travaux du maître, 1874-1878. Paris, A. Lévy, 1878; in-8°, avec 10 eaux-fortes et bois, par MM. C. Daubigny, Karl Daubigny et Léon Lhermitte.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 1er juin 1878, un article signé : A. de L.

Exposition des peintures et dessins de H. Daumier. (Galerie Durand-Ruel.) Précédé d'une Notice biographique par Champfleury. Paris, Gauthier-Villars, 1878; in-18 de II et 84 pages. Prix : 1 fr.

Exposition des peintures et dessins de H. Daumier, avec Notice biographique, par Champfleury. Paris, Durand-Ruel, 1878; in-8° de 86 pages, avec un portrait.

Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. 2e période, tome XVII, pages 429-443, 528-544, un article de M. Duranty.

Le Peintre Doyen, propriétaire à Rubelles, près Melun, déclaré émigré en 1793; simples notes inédites, par Th. Lhuillier, secrétaire général de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne. Melun, impr. de Lebrun, 1878; in-16 de 33 pages.

Tiré à 100 exemplaires, dont 50 sur papier vergé

Théodore Duret. Les Peintres impressionnistes : Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morissot. Paris, Heymann et Parois, 1878; in-18, avec un dessin de Renoir.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 18 mai 1878, un article signé : CH. E.

Notice de J.-B. Guimet, par E. Mulsant, bibliothécaire adjoint à Lyon. Lyon, impr. de Riotor, 1870; in-8° de 23 pages, avec un portrait.

Les Hommes du jour. M. J.-J. Henner (1839-1878), par un critique d'art. Paris, Decaux, 1878; in-32 de 61 pages avec un portrait.

L'Atelier d'Ingres, souvenirs par Amaury-Duval. Paris, Charpentier, 1878; in-18 de VI et 290 pages. Prix : 3 fr. 50.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 27 juillet 1878, un article de M. Duranty.

Edmond Lévêque, sculpteur d'Abbeville. Notice nécrologique avec la suite de ses travaux, par Em. Delignières, avocat. Abbeville, impr. de Paillart, 1878; in-8° de 13 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville*.

Discours prononcé aux funérailles de M. J.-B. Madou, le 6 avril 1877, par M. Louis Alvin. Bruxelles, impr. de F. Hayez, 1877, in-8°.

Extrait des *Bulletins de l'Académie de Belgique*.

Les Légendes de l'art, par Ch. Des Granges. Première légende : Guillaume Meillein, ou les Gentilshommes verriers, légende du XIVe siècle. Moulins, impr. Desrosiers; Paris, Plon, 1878; in-18 de XIX et 212 pages, avec 11 gravures. Prix : 3 fr. 50.

Papier teinté. — *Bibliothèque de l'amateur*.

Maler Müller... (Müller le peintre, par le Dr Bernard Seuffert; en appendice : Extraits des écrits posthumes de Müller). Berlin, Weidmann, 1877; in-8°.

Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer... (Adrien Louis Richter, peintre et aquafortiste. Les eaux-fortes de la main du maître, les bois, eaux-fortes, cuivres, lithographies, phototypies et photographies exécutées d'après lui, réunis, mis en ordre, en partie décrits, avec des renvois, des tableaux, et le catalogue des artistes qui ont travaillé d'après Richter, par J.-F. Hoff; avec une

Introduction par H. Steinfeld, et avec le portrait et l'écriture de Richter. Dresden, J.-H. Richter, 1877, in-8°.

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les notices suivantes :

Alès, graveur en taille-douce, 1er juin 1878;
Carlier (Modeste), peintre, 24 août 1878;
Dantan (Antoine-Laurent), sculpteur, 15 juin 1878;
Duval-le-Camus (J.-A), peintre, 18 juillet 1878;
Forgeais (Arthur), archéologue, 27 juillet 1878;
Grant (Sir Francis), peintre écossais, 19 octobre 1878;
Noble (Julien), peintre, 1er juin 1878;
Riesener (Louis-Antoine-Léon), peintre, 1er juin 1878.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique, contenant..., par A. Liebert. 3e édition. Paris, l'auteur, 6, rue de Londres, 1878; in-8° de x et 479 pages, avec un portrait, 8 planches photographiques et des figures dans le texte. Prix : 22 fr.

Traité pratique de la photographie des couleurs, système d'héliochromie Louis Ducos du Hauron, par MM. A. et L. Ducos du Hauron frères. Paris, Gauthier-Villars, 1878; in-8° de x et 108 pages.

Album photographique de l'Exposition universelle de 1878, par Collard, photographe des Ponts et Chaussées. Paris, E. Bernard, 1878; 25 planches in-folio. Prix : 100 fr.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus pendant le semestre.

L'Art pratique, publié par Georges Hirth. Recueil de documents choisis dans les ouvrages des grands maîtres français, italiens, allemands, néerlandais. 1re livraison. Paris, Ducher et Cie, 1878; gr. in-4° de 12 planches.

Mensuel. Un an : 18 fr.; un numéro : 1 fr. 50 c.

Le Bouquiniste du Velay. N° 1, juillet 1878. Le Puy, Berard-Rousset, 1878; in-8° de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît tous les deux mois.

Catalogue populaire de l'Exposition universelle et internationale de 1878. 7 avril 1878. Paris, 5, rue de Provence, 1878; in-folio de 4 pages à 5 colonnes avec figures.

Paraît le dimanche. Un numéro : 10 c.

L'Exposition à vol d'oiseau, son inauguration, ses merveilles. Publication spéciale hebdomadaire de l'Agence franco-étrangère des exposants. N° 1, 1er mai 1878. Paris, 192, rue Saint-Dominique, 1878, gr. in-4° de 8 pages à 2 colonnes, avec un plan.

Imprimé en couleurs. Un numéro : 10 c.

L'Exposition de Paris, journal hebdomadaire. N° 1, 6 avril 1878. Paris, 7, rue du Croissant, 1878; gr. in-4° de 8 pages à 3 colonnes, avec gravures.

La publication sera complète en 30 numéros. Prix : 14 fr.; un numéro : 50 c.

Exposition universelle de 1878, promenade-guide, exposition. Édition spécimen. 14 avril 1878. Paris, 61, avenue de la Bourdonnaye, 1878; gr. in-4° à 3 colonnes, avec figures.

Paraît le dimanche. Un numéro : 15 c.

Le Programme de l'Exposition universelle de 1878. Journal-guide industriel, artistique et illustré. 1re année. N° 1, 21 avril 1878. Paris, 27, rue de Rambuteau, 1878; gr. in-4° de 8 pages à 3 colonnes, avec plan.

Hebdomadaire. Un numéro : 20 c.

Revue photographique, Journal officiel de la Société française des Archives photographiques, historiques et monumentales. 1re année. N° 1, 15 février 1878. Le Havre et Paris, 1878, in-8° de 32 pages.

Mensuel. Un an : 12 fr.

Paul Chéron.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1878.

VINGTIÈME ANNÉE. — TOME DIX-HUITIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages
A.-R. de Liesville	Exposition universelle : l'Exposition historique de l'art ancien	5
Paul Mantz	Gustave Courbet (2e article)	17
Anatole de Montaiglon	La Sculpture a l'Exposition universelle (1er article)	31
Duranty	Exposition universelle : Les Écoles étrangères de peinture (1er article)	50
Roger-Ballu	Le Salon de 1878 (1er article)	63
Louis Gonse	Eugène Fromentin, peintre et écrivain (2e article).	84
Eugène Müntz	La Renaissance a la cour des papes (3e article) : La Sculpture pendant le règne de Pie II	91
Alfred de Lostalot	Bibliographie : l'*Imitation de Jésus-Christ,* illustrée par M. Jean-Paul Laurens	102

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

O. Rayet	Exposition universelle : L'Art grec au Trocadéro (1er article)	105
Charles Blanc	Les Fresques de Véronèse au chateau de Masère (suite et fin)	126
Louis Gonse	Le Portrait de Dom Guéranger, abbé de Solesmes, par M. Gaillard	143
Duranty	Exposition universelle : Les Écoles étrangères de peinture ; Allemagne (fin), Suède, Norvège, Danemark, Russie, Hollande	147
Roger-Ballu	Le Salon de 1878 (2e et dernier article)	168
Paul Lefort	Exposition universelle : Les Écoles étrangères de peinture (1er article) ; l'Autriche-Hongrie	196
Paliard	La Petite Madone d'Orléans	209

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

		Pages
L. Falize fils	Exposition universelle : Les Industries d'art au Champ de Mars (1er article) : Orfèvrerie et Bijouterie	217
	— Post-scriptum, par M. Louis Gonse	256
Paul Sédille	L'Architecture au Champ de Mars (1er article)	261
Alfred Darcel	Le Moyen Age et la Renaissance au Trocadéro (1er article)	274
Duranty	Exposition universelle : Les Écoles étrangères de peinture (3e article) ; Belgique et Angleterre	292
Edmond Bonnaffé	Au Trocadéro, Causerie	321
Anatole de Montaiglon	La Sculpture (2e et dernier article)	327
O. Rayet	L'Art grec au Trocadéro (2e et dernier article)	347
Paul Mantz	Gustave Courbet (3e et dernier article)	371
Ernest Chesneau	Exposition universelle : Le Japon a Paris (1er article)	385
Paul Lefort	Exposition universelle : Les Écoles étrangères de peinture (2e article) ; Italie et Grèce	398
Th. Biais	Exposition universelle : Une ancienne Broderie espagnole	410
Duranty	Bibliographie : Histoire des médailles des États-Unis, par M. J.-T. Loubat, avec eaux-fortes, de Jules Jacquemart	415

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Paul Mantz	Exposition universelle : La Peinture française.	417
Arthur Rhoné	L'Égypte antique au Trocadéro	441
Paul Lefort	Exposition universelle : Les Écoles étrangères de peinture (fin) : Suisse, Espagne et Portugal, États-Unis	470
Benjamin Fillon	L'Art romain et ses dégénérescences au Trocadéro	486
Ed. de Beaumont	Les Armures et les Armes anciennes au Trocadéro (1er article)	510
Alfred Darcel	Le Moyen Age et la Renaissance au Trocadéro (2e et dernier article)	520
Eugène Piot	La Sculpture a l'Exposition rétrospective (1er article)	576
L. Falize fils	Les Industries d'art au Champ de Mars (2e et dernier article) : Les Bronzes	601
Alfred de Lostalot	Exposition universelle : Aquarelles, Dessins et Gravures (1er article)	634

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

		Pages
Alfred Darcel.....	Le Moyen Age et la Renaissance au Trocadéro (3e article).....	658
A.-R. de Liesville..... ..	Exposition universelle : La Céramique moderne.	674
Éd. de Beaumont.....	Les Armures et les Armes anciennes au Trocadéro (2e et dernier article)	702
Alfred de Lostalot.. ...	Exposition universelle : Aquarelles, Dessins et Gravures (2e et dernier article)	719
Paul Sédille.	L'Architecture (2e article): l'Architecture étrangère au Champ de Mars	732
Henri Darcel.....	Les Faïences françaises et les Porcelaines au Trocadéro.....	753
Henri Lavoix.....	La Galerie orientale du Trocadéro : les Arts musulmans.	769
Marius Vachon.....	Les Industries d'art au Champ de Mars : Les Meubles	792
Eugène Piot.....	La Sculpture a l'Exposition rétrospective (2e et dérnier article).....	811
Ernest Chesneau.....	Exposition universelle : Le Japon a Paris (2e et dernier article).....	841

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

Paul Mantz.....	Les Portraits historiques au Trocadéro.....	857
Germaine de Poligny....	L'Ancien Art mexicain au Trocadéro.....	883
P. Gasnault.....	La Céramique de l'extrême Orient a l'Exposition universelle.....	890
Paul Sédille.....	L'Architecture (3e et dernier article) : L'Architecture au Trocadéro.....	912
Th. Biais.....	Les Tissus et les Broderies au Champ de Mars.	931
Ch. Ephrussi.....	Les Laques japonais au Trocadéro.....	954
Alfred Darcel.....	Le Moyen Age et la Renaissance au Trocadéro (4e article). — Les Faïences italiennes. — Les Manuscrits. — La Tapisserie.....	970
Duranty...	L'Extrême Orient : Revue d'ensemble des arts asiatiques au Trocadéro.....	1011
Eugène Piot.....	Les Médailles, les Médaillons et les Plaquettes de la Renaissance.....	1049
Henry Havard.....	Les Livres d'art au Champ de Mars.....	1070
P. Chéron.....	Bibliographie des ouvrages parus en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le deuxième semestre de l'année 1878.....	1085

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Tête de page d'après une frise d'ornement du tombeau de Mausole..... 5

Statuette de femme, terre cuite antique..... 5

Portrait de Berlioz, gravé par M. A. Gilbert, d'après Courbet (collection de M. Henri Hecht), gravure tirée hors texte..... 22

La Forêt en automne et Vue de Franche-Comté, paysages de Gustave Courbet. 21 à 25

Athlète luttant avec un serpent python, par M. Leighton; Thomas Carlyle, par M. J.-E. Bœhm; Rhinocéros, par M. A. Jacquemart; l'Afrique, par M. Delaplanche; Japonaise, par M. Aizelin; dessins des artistes d'après leurs sculptures à l'Exposition universelle; Porte des Beaux-Arts, par M. Sédille. Cul-de-lampe emprunté à cette porte..... 33 à 49

Solitude, paysage de M. Frédéric de Schennis, dessin de l'artiste; Buste de M. Adolphe Menzel, dessin de M. A. Gilbert d'après la sculpture de M. Bégas; Groupe de la Fête des Enfants, par M. Knaus, croquis de l'artiste..... 53 à 61

« Gloria Mariæ Medicis, » plafond par M. Carolus Duran; la Saint-Roch, par M. Destrem; les Foins, par M. Bastien-Lepage; Jésus calmant la tempête, par M. Betsellère; Sainte Cécile, par M. Guillaume Dubufe; La Magdeleine, par M. Henner; le Marché aux pommes, par M. Lhermitte. Dessins des artistes d'après leurs tableaux du Salon; gravures de M. Gillot..... 65 à 80

Croquis et dessins de Fromentin reproduits en fac-simile: Arabe monté sur un chameau, sanguine et crayon; Vue prise à El-Kantara et Tête d'Arabe coiffée d'un turban, crayons..... 84 à 90

La Curée, eau-forte de M. Laguillermie, d'après le tableau de Fromentin au Musée du Luxembourg; gravure tirée hors texte..... 87

La Tentation de saint Thomas d'Aquin, eau-forte de M. L. Flameng, d'après un dessin de M. J.-P. Laurens pour « l'Imitation de Jésus-Christ »..... 103

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Tête cypriote en terre cuite; Funérailles, plaque estampée en terre cuite, et Tête d'athlète en marbre (collection de M. O. Rayet); Personnage vêtu du costume royal; Guerriers combattants; Anses de vases; Hercule tirant de l'arc; Dispute du trépied (bronzes de la collection de M. Carapanos); Coré, terre cuite (collection de M. Rayet); Aphrodite, Guerrier (bronzes de la collection de M. Gréau)..... 105 à 123

Pages

Junon, Dame vénitienne avec sa suivante, Vulcain, Vénus, Bacchus, Groupe d'Amours, dessins de M. A. Gilbert, d'après les fresques de Véronèse au château de Masère..... 128 à 142

Armes de Dom Guéranger en lettre..... 143

Dom Guéranger, portrait dessiné et gravé par M. F. Gaillard; gravure tirée hors texte..... 146

Figure d'homme de la « Fonderie » de M. Menzel; Les Paysans politiquant, par M. Leibl; Devant l'église, par M. de Bochmann; La Fête de Jeanne et les Pauvres de la plage, par M. Israels; La Leçon de tricot, par M. Henkes. — Dessins des artistes d'après leurs peintures à l'Exposition universelle, gravés en fac-simile par MM. Gillot et Yves et Barret..... 149 à 165

Une Bonne Affaire, dessin de M. Knaus, d'après son tableau de l'Exposition universelle; gravure de M. Dujardin, tirée hors texte..... 154

Vierge au Lis, sculpture de M. Delaplanche (en lettre); Portrait de Mme la comtesse L. de L..., par M. T. de Mare; Bineurs de betteraves, par M. Salmson; L'Amour berger, par M. Maillart; Un Pas de porte en Sologne, par M. Paul Renouard; Le Gué de Las-Laudies, par M. Barillot; Le Soir, par M. Guillon; Avant la pluie, par M. Ed. Yon; Lisière de forêt, par M. Montenard; Les Premières Funérailles, groupe par M. E. Barrias; Le Paradis perdu, par M. Gautherin; Perfidie, par M. Charles Gautier; Saint Jean, par M. Lafrance. — Dessins des artistes d'après les tableaux et les sculptures exposés au Salon; gravures de MM. Yves et Barret et Gillot..... 169 à 195

Quai de Bercy, en décembre, eau-forte de M. Ed. Yon d'après le tableau de M. Guillemet (Exposition universelle); gravure tirée hors texte..... 186

Milton dictant « le Paradis perdu » à ses filles, par M. Munkacsy; dessin de l'artiste d'après son tableau à l'Exposition universelle..... 201

La Petite Madone d'Orléans, dessin de M. F. Gaillard, d'après Raphaël (collection de M. le duc d'Aumale)..... 213

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Cadre en argent ciselé (exposition de M. Odiot). — Exposition de M. Fannière : Bellérophon combattant la Chimère. — Exposition de M. Christofle : Le Triomphe d'Amphitrite, pièce de milieu d'un surtout de table; Néréide, bout de table du même surtout; Pièces d'un service à café; Torchère, Vases et meubles de style japonais; Vase en bronze incrusté; Vase en gourde; Plateau de cuivre; Coffret en bronze. — Exposition de M. Poussielgue-Rusand : Ostensoir du Sacré-Cœur; Châsse dans le style du XIVe siècle. — Exposition de M. Armand-Calliat : Rosace de l'ostensoir de N.-D. de Lourdes; Crosse du cardinal Pitra. — Exposition de M. E. Froment-Meurice : Coffret en cristal; Candélabre en argent et en ivoire; Bague de Pie IX. — Exposition de M. Odiot : Candélabre d'un surtout de table; Vase donné en prix par le Jockey-Club. — Exposition de M. Duron : Aiguière en cristal de roche. — Exposition de M. Hubert : Vase en cristal de roche. — Exposition de M. Boucheron : Montre en acier ciselé. — Exposition de M. Massin : Fleur de Nar-

Pages.

cisse ; Épingle de coiffure et ornement de col. — Exposition de M. Fouquet Diadème en brillants; Châtelaine. — Exposition de M. Téterger : Châtelaine en diamants; Bracelet; Nœud de brillants. — Cul-de-lampe tiré d'une couverture d'album exécutée par M. Odiot. — Dessins de MM. P. Laurent, Toussaint, Reiber, Goutzwiller, Kreutzberger et Saint-Elme-Gautier. 249 à 255

Lettre F, à la devise de M. Falize. — Exposition de M. Falize : Bas-relief de Marguerite de Foix; Horloge en ivoire; Pendants en or ciselé et émaillé. — Dessins de MM. Saint-Elme-Gautier et P. Laurent..... 256 à 260

Aiguière, exécutée pour le roi d'Espagne par M. E. Froment-Meurice, eau-forte de M. Félix Buhot; gravure tirée hors texte..... 238

Écusson de la France surmontant la Porte d'Honneur du Palais du Champ de Mars ; Vue prise dans le pavillon central (en lettre); autre Écusson de la façade du Palais (dessins de M. Hardy); Détails d'architecture du pavillon de la ville de Paris (dessin de M. Bouvard); le Pavillon du Creusot (dessin de M. Paul Sédille)..... 261 à 271

Lettre U, empruntée à un manuscrit carolingien. —Ivoires: Coffret byzantin (collection Basilewsky) ; Plaque de reliure de travail grec (collection Stein ; Bras de croix (collection Maillet du Boullay); double Crosse épiscopale en forme de tau (collection Basilewsky); Vierge du XII^e^ siècle (collection Benjamin Fillon); la Crèche, travail français du XI^e^ siècle (collection Stein); Rondelle sculptée (collection Basilewsky). — Dessins de MM. P. Laurent, Saint-Elme-Gautier et P. Le Rat..... 274 à 291

Figures de la « Marie de Bourgogne implorant les échevins » et de la « Folie d'Hugo van der Goes », peintures de M. Wauters; le Géographe, par M. de Brackelaer ; le Verger, par M^me^ Marie Collart ; l'Étalon, par M. Wervée ; le capitaine Boyton, par M. Leighton; Musique, par M. Armstrong ; Neige au printemps, par M. Boughton; l'Amour et la Mort, par M. Watts; « Venus renascens », par M. Crane; la Vieille Grille, par Walker ; les Voisins, par M. Green; l'Appel au travail, par M. Robert Macbeth; Perles, par M. Albert Moore; la Danse Pyrrhique, par M. Alma-Tadéma; Paysage, par M. Mark Fisher; Figures de « La dernière assemblée », par M. Herkomer; croquis des artistes d'après leurs tableaux de l'Exposition universelle..... 292 à 320

Platon et ses disciples, par M. Knillé, gravure de M. Dujardin, d'après un dessin du peintre; gravure tirée hors texte..... 302

L'Enlèvement des Sabines, groupe par M. Reinhold Bégas (dessin de M. P. Laurent); Tête de la statue de la Liberté, par M. Bartholdi (dessin de M. A. Gilbert); Tombeau de Lamoricière, par M. Paul Dubois (dessin de MM. Boitte et Goutzwiller); Lion et Crocodile, de Barye..... 329 à 346

Lande de Sainte-Anne, eau-forte de M. G. Greux, d'après le tableau de M. Camille Bernier (Salon de 1878) ; gravure tirée hors texte..... 338

Vénus, terre-cuite de Smyrne (collection Bellon) ; Combat de Pollux et de Lyncée, et autre plaque en bronze trouvés à Dodone (collection Carapanos) ; Terres-cuites de Tanagra et de Smyrne : Femme jouant avec l'Amour; Esclave; Jongleuse; Hercule et Omphale; Femme assise; Bacchante; Marchand forain; Fillette jouant avec une poule (collections Lécuyer, Bellon et Rayet); Miroir gréco-italien (collection Benjamin Fillon). — Dessins de

Pages.

MM. Paul Laurent, Le Rat et Kreutzberger. ..... 347 à 370
Baigneuse, par Gustave Courbet, dessin de M. A. Gilbert 377
Quatre dessins japonais tirés d'albums de la collection de M. Ph. Burty.. 385 à 397
Figures du tableau de « Westminster », par M. de Nittis; Avant le tournoi, par M. Marchetti : Croquis des artistes..... 401 et 405
Entrée de Charles-Quint à Anvers, par M. Makart, héliogravure de M. Gillot, d'après un carton de l'artiste; gravure tirée hors texte..... 406
Chasuble, Chape et Dalmatique à broderies (art espagnol du XVIe siècle), dessins de M. Morand..... 411 à 413
Médaille de Morgan, par Dupré; eau-forte de M. Jules Jacquemart, gravure tirée hors texte..... 414

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

Encadrement de page dans le goût de Jean Cousin..... 417
La Première Poste, eau-forte de M. Champollion, d'après le tableau de M. J. Sant, à l'Exposition universelle; gravure tirée hors texte..... 427
Vautour, emblème égyptien; La reine Taï (XVIe siècle av. J.-C.), en lettre; Portrait de Mariette-bey; Pavillon égyptien dans le jardin du Trocadéro; Souvenir du Caire arabe (tiré de « l'Égypte à petites journées »); Bordure égyptienne antique (tiré du même ouvrage); Statuettes funéraires de l'ancien empireé gyptien (Musée de Boulaq); Panneaux de bois du tombeau d'Hosi (*id.*); Vases sacrés en argent (*id.*); Barque sacrée, bronze (*id.*); Le dieu Neler Toum, (*id.*); Le Taureau Apis (tiré de « l'Égypte à petites journées »). — Dessins de MM. P. Laurent, Ed. Garnier, Valentin et Kreutzberger..... 441 à 469
Vue prise à Grenade par M. Rico, croquis de l'artiste..... 477
Pierrette, dessin de M. R. Madrazo, d'après son tableau de l'Exposition universelle, gravure de M. Dujardin, tirée hors texte..... 479
Lettre B empruntée à un manuscrit carolingien; Anse de vase en bronze (collection Benjamin Fillon); Statuette d'Annecy, bronze (collection Dutuit); Personnage féminin de la tragédie ancienne, ivoire (collection B. Fillon); Cerf archaïque, bronze (musée d'Orléans); Figure de Jupiter, trouvée au Vieil-Évreux (Musée d'Évreux); Médailles de Postume et de Victorin (collection Charvet); Victoire en bronze du VIe siècle (collection B. Fillon); Bracelet en or repoussé du IVe siècle (collection de Mlle G. Fillon); Fibule d'Aulnay (Musée de Niort); Tête de lion en bronze, en cul-de-lampe (collection B. Fillon); — Dessins de M. P. Laurent et Le Rat..... 486 à 509
Écusson contenant la lettre L, dessiné par M. Ed. de Beaumont..... 510
Tête de page : Tiroir d'un cabinet en bois sculpté du XVIe siècle (collection Stein); Manche de couteau en vermeil du XVIe siècle, en lettre (collection Alphonse de Rothschild); Vierge terrassant le démon, bois sculpté (collection Desmottes); Prêtre agenouillé, bois sculpté (collection Odiot); Jeanne d'Arc, bronze (collection Odiot); Fragment de ciboire en argent (collection Basilewsky); Diacre en vermeil (collection Basilewsky); Calice espagnol (collection Stein); Reliquaire

Pages.

en forme de bras (Musée d'antiquités de la Seine-Inférieure); Reliquaire dit des Oiseaux (collection Seillière); Croix en or du XIIIe siècle (collection Basilewsky); Calice en vermeil du XVe siècle (collection Odiot); Cuillère en cristal de roche (Musée départemental de la Seine-Inférieure); Aiguière d'après un dessin d'Æneas Vicus (collection Stein); Reliquaire en cuivre repoussé du XVIe siècle (Séminaire de Soissons); Horloge de style allemand (collection Stein); Pendeloque du XVIe siècle (collection Davillier); Montre du XVIe siècle en or émaillé (collection Spitzer); Plaque de coffret du XIIe siècle (collection Gay); Châsse de sainte Valère et saint Martial (collection Basilewsky); Coffret de cuir (collection Stein); Serrure de coffret (même collection); Reliquaire en émail (collection Odiot); Reliquaire en forme de pendant de col (collection de Mlle G. Fillon). — Dessins de MM. Goutzwiller, P. Laurent, Saint-Elme-Gautier et Kreutzberger..... 520 à 575

Saint François d'Assise, figure en bois par Alonzo Cano (collection Odiot); eau-forte de M. Gaujean, tirée hors texte..... 530

Tête de page : Bas-relief en marbre de 1508 (collection Spitzer); Saint Sébastien, par Donatello, bas-relief en bronze (collection Édouard André); Deux figures d'enfant, par Donatello, bronzes (collection Eugène Piot); Arion, par Andrea Riccio, bronze (collection Davillier); Béatrix d'Aragon, marbre du XVe siècle (collection Gustave Dreyfus); Dispute de Minerve et de Neptune, bas-relief en marbre (collection Spitzer); Buste de Michel-Ange, bronze (collection Eugène Piot). — Dessins de MM. P. Laurent, A. Gilbert, Saint-Elme-Gautier et Gastebois..... 576 à 597

Exposition de M. Dasson : Bureau de Louis XV face et revers (copie du meuble du musée du Louvre); Cheminée en marbre et bronze; Bureau en bronze doré et laque; Table de style Louis XVI; Cariatide et Frises de ce meuble. — Exposition de M. Barbedienne : Trépied en bronze; Vase en bronze; Flambeaux Louis XVI en argent; Vase antique en argent (copie d'un vase du musée de Saint-Germain); Plat en émail cloisonné. — Exposition de M. Servant : Vase de « l'Age d'or » en bronze; Sémiramis, sculpture de M. Hébert. — Exposition de M. Houdebine : Candélabre Louis XVI, en bronze doré; Pendule. Dessins de MM. P. Laurent, Toussaint, Goutzwiller, Boilvin, Kreutzberger, Saint-Elme-Gautier et A. Gilbert..... 603 à 632

Le Curé arbitre, dessin de M. Gabl, d'après son tableau à l'Exposition universelle; gravure de M. Dujardin, tirée hors texte..... 642

« Buvons à la santé des absents », aquarelle de Walker; le Parc d'Arundel, par M. Collier (croquis de l'artiste); Fragment de la Cène, par M. Gebhardt (dessin de l'artiste); Figure du Crucifiement, par le même; Fragment du tableau « Devant l'église », par M. de Bochmann (dessin de l'artiste); la Baraque de foire, par M. Meyerheim (dessin de l'artiste)..... 637 à 653

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un manuscrit du XVe siècle (collection Didot); Plaque de coffre en fer ciselé et damasquiné (collection Odiot); Couteau aux armes des

Pages.

ducs de Bourgogne (musée de Dijon), fac-simile d'un dessin d'Eug. Delacroix; Coupe en verre antique, de style grec (collection Ed. André); Verre antique; Verre de fabrication française, XVI^e siècle (collection Ch. Davillier); Horloge portative du XVI^e siècle (collection Spitzer). — Dessins de MM. Kreutzberger, Saint-Elme-Gautier, Goutzwiller et J. Jacquemart. 658 à 669

Coupe vénitienne en verre émaillé (XV^e siècle); Chromolithographie de M. Dambourgez, d'après une pièce de la collection de M. Stein; gravure tirée hors texte. 667

Décor au carquois de la faïencerie rouennaise (en lettre); Deux dessins d'après un tympan en terre émaillée, exposés par MM. Virebent, de Toulouse; Vase à décor japonais et Vase à fond bleu, exposés par M. E. Collinot; deux Vases de Sèvres, composés par M. Chéret pour le foyer de l'Opéra; Plat en faïence, exposé par M. Deck (dessin de M. Camille Gilbert); Pièces de faïence de style Renaissance, exposées par M. H. Boulenger (dessin de M. Kreutzberger); divers Vases en imitation de cristal de roche, Lampe et Coffret, exposés par la cristallerie de Baccarat. 674 à 701

Cartouche composé et dessiné par M. E. de Beaumont; Armure en acier du XV^e siècle (collection Spitzer); Pulvérin en fer ciselé et Pulvérin en ivoire, XVI^e siècle (même collection); Targe italienne, XV^e siècle (collection Basilewsky); Casque en bronze, XVI^e siècle (collection Odiot),; Armure et casque dits de Boabdil (Armeria real de Madrid); Cul-de-lampe d'après un dessin de Woeriot pour une poignée d'épée. — Dessins de MM. Toussaint, P. Laurent, H. Valentin, Kreutzberger et Goutzwiller. 702 à 718

Casque et Rondache du XVI^e siècle et *Marteau d'armes, Masse d'armes et Pertuisanes,* héliogravures de M. Dujardin, d'après des objets de la collection de M. Spitzer; gravures tirées hors texte. 702 et 710

Cartouche du Salon royal dans le pavillon belge au Champ de Mars (dessin de l'architecte, M. Janlet); Cottage anglais, construit par M. G. Redgrave (dessin de l'artiste); Façades de l'Amérique centrale et méridionale (dessin de l'architecte, M. A. Vaudoyer); Reproduction du cloître de Belem, pavillon du Portugal (dessin de l'architecte, M. Pascal). 732 à 749

Tasse en porcelaine de Sèvres; Gourde en faïence italo-nivernaise (collection G. Martin); Plat de Rouen à décor bleu sur fond d'ocre (collection G. Le Breton); Plat de Rouen à décor jaune sur fond violet et Plat à grotesques de Sinceny (collection Maillet du Boullay); Assiette en faïence de Moustiers (collection A. Pannier); Magot en porcelaine de Chantilly (collection de M^me de Lesterps); Grand Vase en porcelaine de Sèvres, style Louis XVI (collection Beurdeley); Vase de Sèvres à fond bleu, style Louis XVI (collection Ed. André); Tasse de Sèvres (en cul-de-lampe). — Dessins de MM. H. Valentin et Goutzwiller. 753 à 768

Deux Lampes de mosquée en verre du XIV^e siècle (collection Ed. André); Lampe de mosquée en cuivre (collection Ch. Schéfer); Épée mauresque (collection Villaseca); Coffret en ivoire du X^e siècle (collection A. Goupil); Bracelet arabe du XV^e siècle (collection Baron). — Dessins de MM. H. Valentin, Saint-Elme-Gautier et H. Guérard. 773 à 789

Porte en bois sculpté pour une salle de bibliothèque, et Coffret à bijoux

Pages.

(exposition de M. Fourdinois); Candélabre, console et buffet (exposition de M. Beurdeley), dessin de M. Henri Pille; Crédence de style Renaissance (exposition de M. Sauvresy); Console sculptée par Toro en cul-de-lampe. 797 à 810

Torchère, eau-forte de M. Lalauze, d'après un ouvrage exposé par M. Beurdeley; gravure tirée hors texte..... 807

Lampe en bronze du XV^e^ siècle, par Donatello (collection Gustave de Rothschild); Madone en émail blanc avec encadrement de bois doré, par Luca della Robbia (collection Gavet); San Bernardino en terre émaillée, attribué au même (collection Bonnaffé); Buste de Dietisalvi Neroni, par Mino de Fiesole (collection G. Dreyfus); Bas-relief en bois, style italien du XV^e^ siècle (collection Gavet); Mise au tombeau, par Andrea Riccio (collection G. Dreyfus); Vénus marine, par Le Mosca (collection Gavet); Clef Strozzi, en acier ciselé (collection Adolphe de Rothschild); Louis XIV, d'après Girardon, statue équestre en fer fondu et damasquiné (collection Le François); Ève, cire colorée du XVI^e^ siècle (collection Bonnaffé); Applique en bronze doré, par Gouthière (Mobilier national); Buste de jeune fille, par Houdon (collection de M^me^ Cahen); Pierre Vischer, statuette en bronze (collection Spitzer); Médaillon en pierre de touche représentant Louis XII (collection B. Fillon). — Dessins de MM. P. Laurent, A. Gilbert, Goutzwiller, Camille Gilbert et Saint-Elme-Gautier..... 811 à 840

Personnages divers et paysages empruntés à des albums japonais de la collection de M. Ph. Burty..... 841 à 856

1^er^ DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Escalier du Louvre au XVIII^e^ siècle, d'après une estampe; Charles V, par Jean de Bruges, d'après une miniature; Face et Revers du volet droit du triptyque de Moulins; Diane de Poitiers (collection de M. Roman); la Duchesse de Phalaris, par F. de Troy (collection Seillière); Lalive de Jully, par Greuze (collection de M^me^ la comtesse de Goyon); M^me^ d'Orvilliers, par David (collection de M. de Turenne). — Dessins de MM. A. Gilbert et P. Le Rat..... 857 à 881

Molière, eau-forte de M. A. Gilbert, d'après un portrait appartenant à M. le duc d'Aumale; gravure tirée hors texte..... 870

Jean Pierre Acarie, héliogravure de M. Dujardin, d'après un dessin de Lagneau appartenant à M. Benjamin Fillon; gravure tirée hors texte..... 878

M. de Julienne, par Watteau, eau-forte de M. Champollion d'après un portrait appartenant à M. Chazaud; gravure tirée hors texte..... 882

Tête de singe; Tête de canard; Tête de jeune fille et Masque, terres cuites mexicaines (collection Benjamin Fillon), dessins de M. P. Le Rat..... 883 à 889

Vase de porcelaine de Chine imitant l'émail cloisonné, période de Kien Long; Assiette en porcelaine de la C^ie^ des Indes (collection P. Gasnault); Vase en céladon à décor cloisonné (Collection O. du Sartel); Grand Plat en porcelaine de Chine à fond rouge veiné (collection A. Pannier); Vase de Chine à décor de la famille verte, vu sur les deux faces (collection Poiret); Trois

Pages.

Vases de Chine à fond jaune (exposition de M. Sichel); Carpe en faïence de Tokio (collection Bing); Bouteille quadrangulaire de Chine (collection Ph. Burty); Vase d'applique en poterie d'Awata et groupe en grès de Takatori (collection Bing); Tasse à personnages de la Cie des Indes (collection P. Gasnault). — Dessins de MM. H. Valentin, Goutzwiller et Félix Buhot. 890 à 909

Mascarons en lettre et cul-de-lampe tirés du Trocadéro; Pavillon des forêts, par M. Etienne, dessin de l'artiste; Pavillon rustique; Porte de la ferme japonaise; Pavillon chinois des jardins du Trocadéro; Tour du Trocadéro, dessin de l'architecte M. Davioud; Tribune de la Salle des Fêtes au Trocadéro; Trois dessins de M. Lameire, d'après sa frise peinte dans la Salle des Fêtes. 912 à 930

Lettre L tirée de motifs de broderie suédoise; Dix Dessins d'après des tissus et broderies exposés par MM. Dracksler, Mathevon et Bouvard, Chocquel, Danthoine, Maincent, Lefébure, Pagny et Biais et Rondelet. — Dessins de M. Morand..... 931 à 947

Tapisserie des Gobelins, d'après la Séléné de M. Machart, dessin de M. Maillart, avec bordure dessinée par M. Durand; *Id.*, d'après la Pénélope de M. Maillart, dessin de l'artiste..... 949 et 951

Femme Japonaise, laque; Intérieur d'un cabinet en laque d'or, Boîte en laque blanc et Boîte en laque d'or (collection de Me L. Cahen); Boîte de médecine (collection Ph. Burty); Boîte de laque d'or, en forme de guitare (collection Ch. Ephrussi); Poissons tirés d'un album japonais (collection Ph. Burty). — Dessins de M. Goutzwiller..... 954 à 968

Portrait de jeune femme avec son fils, par F.-A. Kaulback, dessin de l'artiste d'après son tableau de l'Exposition universelle, héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte..... 959

Amphore d'Urbino (collection A. de Rothschild); Buste en faïence italienne (collection B. Fillon); Grand Plat de Chaffagiolo (collection A. Dutuit); Coupe *id.* aux armes des Médicis (collection Basilewsky); Coupe d'Urbino au portrait de Charles-Quint (même collection); Coupe de Gubbio avec son cadre ancien en bois sculpté (collection Eugène Piot); Plateau d'aiguière de Bernard Palissy (collection B. Fillon); Retable en émail de Léonard Limosin (collection Beurdeley); Plaque de coffret en émail, signée KIP (même collection); Plateau d'aiguière signé IC (même collection); Aiguière en émail peint (même collection). — Dessins de MM. P. Laurent, Camille Gilbert, Goutzwiller et Saint-Elme Gautier..... 969 à 997

Deux Miniatures empruntées aux « Ethiques d'Aristote, » manuscrit de la bibliothèque de Rouen..... 1001 et 1003

Masque Japonais, Statuette, Vase en bronze et Ivoire (collection Ph. Burty), dessins de M. Felix Buhot; Vase en bronze (collection Bing); Quatre Miniatures persanes et indoues (dessins de M. J. Jacquemart d'après des pièces de sa collection); Danseuse, Éléphant et Dragons (Musée Cambodgien); Vase en forme de cigne (collection Cernuschi); dessin de M. Goutzwiller.... 1011 à 1037

Médailles et médaillons de la Renaissance : Acharius d'Este, plomb du xve siècle (collection Heiss); Alphonse d'Aragon, par Vittorio Pisano, face et revers (collection Eugène Piot); Jules II, Bramante, par Caradosso, faces et revers (même collection); Innocent II (collection B. Fillon); Mathias Corvin (collec-

Pages.

tion Eugène Piot); Hieronima Sacrata, par Pastorino (même collection); Hans Burgmair (même collection); Charles VIII (collection B. Fillon); François Ier, par Benvenuto Cellini (Cabinet des médailles); Henri III, médaillon attribué à Germain Pilon (collection B. Fillon); Philippe Desportes, par Primavera (collection Heiss); Anonyme du XVIe siècle (même collection); Louis XIII, par Dupré, face et revers (collection Eugène Piot); Marie de Médicis, par Dupré (collection B. Fillon); Quatre plaquettes italiennes des collections G. Dreyfus, Eugène Piot et Bonnaffé. — Dessins de MM. P. Laurent et C. Gilbert. 1049 à 1069

Animaux conduits au sacrifice, bas-relief trouvé près de la colonne de Phocas, bois extrait de « l'Histoire des Romains » (Hachette, éditeur); Lettre L tirée de « l'Histoire de la faïence de Delft » (Plon, éditeur); Vase antique en marbre blanc, Vase de Suger et Pièce d'armure du XVIe siècle, dessins extraits de « l'Art pour Tous » (Morel et Cie, éditeurs); Chandelier en cuivre du XVe siècle; Buste d'homme en terre cuite du XVe siècle; Bouteille en émail peint du XVIe siècle, dessins de M. J. Jacquemart extraits de « l'Histoire du mobilier » (Hachette, éditeur); Frontispice dessiné par M. J. Jacquemart pour les « Causeries sur l'Art et la Curiosité » (Quantin, éditeur)..... 1070 à 1084

FIN DU TOME DIX-HUITIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue St-Benoît. [1865]